

ARTE E FILOSOFIA NO PENSAMENTO DE NIETZSCHE

Maria João Mayer Branco

**Dissertação de Doutoramento em Filosofia realizada sob a
orientação científica de Maria Filomena Molder**

Lisboa, Julho de 2010



Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



APOIO FINANCEIRO DA FCT, DO FSE E DO POCL.

Ao André,

aos meus irmãos, Sara e Pedro,

aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não teria sido possível sem a ajuda, o incentivo e a colaboração daqueles a quem desejo expressar o mais sincero agradecimento.

À Prof^a. Doutora Maria Filomena Molder, com quem tenho o privilégio de trabalhar há mais de dez anos, e que continua a ser para mim um exemplo do rigor, da atenção e da exigência indispensáveis à prossecução do estudo da filosofia, agradeço ter aceite, uma vez mais, orientar-me ao longo da elaboração desta tese. Devo-lhe o interesse, a confiança e a paciência no acompanhamento dos desenvolvimentos e dos reveses que este trabalho sofreu, bem como as sugestões bibliográficas e de tradução, a crítica leitura atenta e minuciosa das versões do texto, e a liberdade com que acabei por encontrar o meu caminho. A sua intervenção tornou possível o encontro com uma constelação de pessoas que foi decisivo para o desenvolvimento deste estudo, nomeadamente em Itália, onde conheci o Professor Sandro Barbera, a quem, infelizmente, já não poderei fazer chegar o meu agradecimento, e o Professor Giuliano Campioni, ao qual desejo expressar uma profunda gratidão pelo acolhimento que me prestou durante as minhas estadias em Pisa, e pela relação tão amigável que vimos mantendo desde o ano de 2005. Através do Professor Giuliano Campioni, director do «Centro interuniversitario "Colli-Montinari" di Ricerche su Nietzsche e la cultura europea» e docente na Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, conheci Chiara Piazzesi, cuja amizade, generosidade e estímulo crítico não deixaram de me acompanhar ao longo destes anos. Incluindo-me no Seminario Permanente Nietzscheano do Centro Colli-Montinari, fez-me descobrir a existência de uma verdadeira comunidade de espíritos livres, com quem pude discutir anualmente o meu trabalho e entre os quais não posso deixar de nomear Chiara Piazzesi, Cristina Fornari, Luca Lupo, Pietro Gori e Tom Bailey, a quem agradeço o interesse, a fertilidade das suas sugestões e a sua amizade.

Cumpre-me ainda agradecer ao Professor Patrick Wotling, docente na Université de Reims, pelo convite para integrar o Groupe International de Recherches sur Nietzsche, nos encontros do qual tenho tido o privilégio de discutir as minhas teses com muitos dos autores das obras citadas neste estudo. Ao Professor Wotling agradeço ainda o seu interesse pelo meu trabalho e o estímulo com que sempre me

incentivou a prosseguir. Não posso deixar de mencionar também o Professor Werner Stegmaier, responsável pelos Nietzsche-Studien e docente da Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, pela afabilidade, interesse e incentivo com que me estimulou desde o primeiro dos nossos vários encontros. Mais recentemente, a Professora Scarlett Marton, docente no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, concedeu-me a oportunidade de conhecer a comunidade de investigadores que se ocupam de Nietzsche no Brasil, e gostaria de lhe manifestar o meu vivo agradecimento pela generosidade e hospitalidade com que me acolheu.

A continuidade destes encontros não teria sido possível sem a bolsa de doutoramento que obtive junto da Fundação para Ciência e Tecnologia, e sem a minha integração no Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, que devo à indicação da Prof^a. Doutora Maria Filomena Molder e ao bom acolhimento por parte do Prof. Doutor António Marques. A ambos agradeço ainda o seu apoio na resolução do momento porventura mais crítico da vida desta tese, e a confiança que depositaram nas minhas capacidades para o superar. Devo ainda um agradecimento especial ao Prof. Doutor João Constâncio, com quem tive a oportunidade de iniciar recentemente um trabalho conjunto sobre Nietzsche, e cujo apoio, estímulo, interesse e disponibilidade foram determinantes no último ano do meu trabalho.

Cumpre-me ainda agradecer a todos aqueles que me fizeram chegar muita bibliografia a que não tinha acesso em Lisboa: André Morgado, João Tiago Proença, Chiara Piazzesi, Joana Ramalho, Nathalie van Doxell, Paolo Stellino, João Cachopo, Nuno Venturinha, Marta Faustino e o Prof. Doutor João Constâncio. Neste contexto, dirijo um agradecimento especial e muito reconhecido à minha irmã, Sara Mayer Branco, que duas vezes por ano me fez chegar livros da Regenstein Library da Universidade de Chicago, que se revelaram indispensáveis para o desenvolvimento desta tese.

Uma palavra de gratidão ainda a todos os que me acompanharam ao longo destes anos, pelo seu apoio e amizade, e aos mais próximos que muitas vezes sacrifiquei por dedicação ao estudo, em particular, os meus pais e os meus irmãos. Ao André, que me apoiou todos os dias, e viu nascer e crescer esta tese ao longo de mais de cem mil cigarros, obrigada.

RESUMO

Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche

Maria João Mayer Branco

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche, arte, filosofia, estética, música, Dioniso, vontade de poder, liberdade, corpo, embriaguez, modernidade, ritmo, gosto, estilo

Neste estudo pretende-se averiguar a relação entre arte e filosofia no pensamento de Nietzsche e demonstrar que é a segunda que ocupa o lugar determinante na sua obra. Procurar-se-á mostrar que Nietzsche não constitui uma estética sistemática, embora a arte desempenhe um papel essencial na tarefa que atribui à filosofia. A análise dos textos inéditos contemporâneos do *Nascimento da Tragédia* e a transformação de Dioniso em deus-filósofo servirão para esclarecer a passagem do interesse pelo âmbito da “ciência estética” para o da filosofia. Defender-se-á que a tensão entre os elementos opostos apolíneo e dionisiaco é a matriz que se mantém ao longo de todo o seu pensamento, e que ela sofre variações conceptuais manifestas nas noções de “plástico” e “musical”, “força plástica” e “vontade de poder”. Através desta matriz, Nietzsche pensa a relação da filosofia com a linguagem e com o conhecimento, e do filósofo com a sua época. A análise da noção de “pessimismo dionisiaco” permitirá compreender que Nietzsche propõe um conhecimento trágico e simultaneamente afirmador, que visa superar o pessimismo e o niilismo modernos. A identificação da filosofia com a “arte da transfiguração” ou “gaia ciência” mostrará que Nietzsche tem em mente uma renovação da filosofia, que a destitui da sua condição metafísica e implica uma reavaliação do âmbito sensível. A tese de que a arte, em especial a música, contribui decisivamente para uma reabilitação dos sentidos, promovendo um alargamento do modo de sentir e de pensar, levar-nos-á a demonstrar que a compreensão da vida como vontade de poder é uma proposta de alargamento das explicações científicas do mundo baseada num refinamento dos sentidos. Investigar-se-á o modo como, pensando o mundo como estrutura de uma multiplicidade de relações afectivas, Nietzsche procura estabelecer a ligação entre afecto e pensamento, rejeitando os preconceitos dualistas da filosofia tradicional e os conceitos de sujeito e vontade livre baseados na ficção lógica da unidade simples e atómica. Contra ela propõe uma “psicofisiologia” para pensar um entrelaçamento entre o psíquico e o corpo, que implica uma inteligibilidade instintiva e uma comunicação de ordem não verbal. Esta última alcança o seu grau máximo de intensificação no estado estético em que o artista cria obras de arte. Nietzsche designa este estado como “embriaguez”, um estado em que a vida se intensifica de tal modo que transborda e gera novas configurações de si mesma. A embriaguez é desejo de vida, e o artista suscita-a no contemplador através das obras que cria. Averiguar-se-á ainda a crítica de Nietzsche à tendencial “intelectualização dos sentidos” na arte moderna e o modo como esta favorece o declínio dos instintos e empobrece a relação com o mundo e a vontade de viver. Wagner torna-se um alvo privilegiado das suas críticas e sustentar-se-á que na noção de ritmo se concentram as preocupações de Nietzsche com a relação entre a arte e a vida. Do mesmo modo, defender-se-á que nas noções de gosto e estilo se decide o que aproxima e o que distingue um filósofo de um artista.

ABSTRACT

Art and Philosophy in Nietzsche's thought

Maria João Mayer Branco

KEYWORDS: Nietzsche, art, philosophy, aesthetics, music, Dionysos, will to power, freedom, body, intoxication, modernity, rhythm, taste, style

This study investigates the relationship between art and philosophy in Nietzsche's thought. It sustains that, although art plays an essential role in philosophy, Nietzsche does not construct a systematic aesthetic theory. The analysis of unpublished texts contemporary to *The Birth of Tragedy* and the transformation of Dionysos into a philosopher-god provide evidence for the transference of Nietzsche's fundamental philosophical interests' from "aesthetic science" to philosophy. It furthermore argues that Nietzsche's thinking is based on the tension between the opposed Apollonian and Dionysian elements which suffers conceptual variations such as "plastic" and "musical", "plastic force" and "will to power". This conflict allows Nietzsche to think the relationship between philosophy and language, philosophy and knowledge and the philosopher and his time. The analysis of the notion of "dionysian pessimism" enlightens the understanding of Nietzsche's idea of a knowledge that is simultaneously tragic and affirmative, which aims at overcoming modern pessimism and nihilism. This dissertation also states that by identifying philosophy as "the art of transfiguration" or "gay science", Nietzsche aimed at renewing philosophy, depriving it from its former metaphysical condition and including a reevaluation of sensibility. Art, music in particular, is a major contributor for rehabilitating the senses and promoting expansion in both thinking and feeling. This demonstrates that understanding life as will to power is the way of expanding scientific explanations of the world based on a refinement of the senses. The study also provides an investigation of how Nietzsche connects affects and thoughts by rejecting dualistic conceptions of traditional philosophy and by thinking the world as a multiplicity of affective relations. This supplies ground for his criticisms on the concepts of subject and free will based on the logical fiction of simple and atomistic unities. Conversely, Nietzsche sustains a "psychophysiology" that incorporates both the psychic domain as well as the body, implying instinctive intelligibility and non-verbal communication. The latter reaches its highest degree of intensification in the aesthetic state in which artists create works of art. Nietzsche calls this state "intoxication", in which life intensifies itself to the point of overflowing and generating new configurations of itself. Intoxication is lust for life and artists communicate it through the works they create. Moreover, Nietzsche criticizes the "intellectualisation of the senses" in modern art that favors an instinct decrease and weakens relationships with the world and the will to live. The argument to be presented here is that Wagner becomes a privileged object of Nietzsche's criticisms, given Nietzsche's concern with the notion of rhythm and the relationship between art and life. It furthermore concludes that the notions of taste and style define the differences and commonalities between philosophers and artists.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
PRIMEIRA PARTE:	
Dioniso e o dionisíaco	29
I. Uma “oposição monstruosa”?	31
Os “mundos artísticos” do sonho e da embriaguez	31
Analogias e aporias da “metafísica de artista”	45
Ver e ouvir: a voz oximórica do trágico	58
II. Uma “monstruosa superstição estética”	77
O sublime e a música: ambiguidades no discurso de Schopenhauer.....	77
Aproximações e desvios entre o plástico e o musical em Nietzsche e Wagner .	101
III. O desvio da arte para a filosofia: <i>Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral e A filosofia na época trágica dos gregos</i> (1873)	128
Jogo e metáfora como procedimentos filosóficos	128
A “arte própria do filósofo” e o reverso do antropomorfismo	147
IV. Do deus artista ao deus filósofo. o que é o “pessimismo dionisiaco”?	155
Dioniso e a metamorfose do orfismo.....	155
Pessimismo, ascetismo e Sócrates praticante de música	171
Niilismo e decadência.....	185
A <i>Heiterkeit</i> como “amuleto protector”	194
O deus estranho dos novos filósofos	207
Dioniso e a “música da vida”	219

SEGUNDA PARTE:

Caos, ritmo e estilo — categorias estéticas e categorias filosóficas	230
I. Da arte, da intelectualização dos sentidos e da reabilitação dos afectos	232
Música, pensamento e sensação	232
Comunicação e fisiologia: o modo alargado de pensar e de sentir.....	248
II. Uma psicologia sem sujeito e o corpo como “fio condutor”	272
A “Psicofisiologia”	272
Liberdade, inspiração e embriaguez	284
Para um “egoísmo inocente”: a metáfora da gravidez.....	294
III. Modernidade e <i>décadence</i>	305
Contra o desinteresse e suas variações conceptuais (objectividade, naturalismo, <i>l’art pour l’art</i> , o belo em si).....	305
Beleza e grande estilo: contra a “arte das obras de arte”	317
O “problema do actor” e a “arte monológica”	326
IV. As “objecções fisiológicas” de Nietzsche	339
O ritmo como domínio do caos	339
Gosto e legislação: da diferença entre um filósofo e um artista.....	357
O corpo no estilo e na escrita. Comunicação, inteligibilidade e contágio.....	370
CONCLUSÃO	387
BIBLIOGRAFIA	394
ANEXO.....	409

ABREVIATURAS DOS TÍTULOS DAS OBRAS DE NIETZSCHE

A — *Aurora*

AC — *O Anti-Cristo*

PBM — *Para além do bem e do mal*

CI — *Crepúsculo dos ídolos*

CW — *O Caso Wagner*

EH — *Ecce Homo*

FTG — *A Filosofia na idade trágica dos gregos*

GC — *A gaia ciência*

GM — *Para a genealogia da moral*

HDH — *Humano, demasiado humano I*

NT — *O Nascimento da tragédia*

NW — *Nietzsche contra Wagner*

OSM — *Opiniões e sentenças misturadas*

SE — *Schopenhauer como educador*

VMEM — *Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral*

VS — *O viandante e a sua sombra*

VIH — *Das vantagens e inconvenientes da história para a vida*

WB — *Richard Wagner em Bayreuth*

Za — *Assim falava Zarathustra*

Os textos de Nietzsche serão citados pela abreviatura do título seguida do número do parágrafo correspondente. Seguiram-se a edição alemã, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Band 1-15, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter, Berlin, 1999, que será citada pela sigla KSA e pelo número do volume seguido do número da página, e a edição portuguesa das *Obras Escolhidas*, Círculo de Leitores, 1996 (dirigida por António Marques). Assinalaremos todos os casos em que a tradução portuguesa foi alterada, assumindo plena responsabilidade pelas alterações. Os fragmentos póstumos serão citados pela abreviatura FP, seguida da data e respectivo número, de acordo com a fixação da KSA. A tradução dos mesmos é também da nossa inteira responsabilidade, bem como a das passagens das obras de que não existe tradução portuguesa e das cartas de Nietzsche, de que se seguiu a edição *Sämtliche Briefe*, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter, München/Berlin/New York, 2003, e que citaremos pela sigla KSB e pelo número do volume seguido do número da página.

“A alegria é, em nós, o mais incompreensível.”

Crepúsculo dos Ídolos

INTRODUÇÃO

“Grande embaraço, saber se a filosofia é uma arte ou uma ciência. É uma arte nos seus fins e nas suas produções. Mas o meio, a apresentação por conceitos, tem-no em comum com a ciência. É uma forma da arte poética.”

FP 1872-1873, 19[62]¹

O objectivo deste estudo é averiguar qual o lugar da arte e a sua relação com a filosofia no pensamento de Nietzsche. O sentido desta averiguação prende-se com a convicção de que, tendo a arte um papel determinante na sua obra, é a filosofia, a sua natureza e especificidades, e o seu futuro na cultura ocidental que se encontra no centro das preocupações que ocuparam o pensamento de Nietzsche. Uma segunda convicção que presidiu ao desenvolvimento deste trabalho levou-nos a procurar mostrar por que razões não se deve esperar do pensamento de Nietzsche uma estética sistemática ou uma teoria da arte. Concedendo, embora, à arte e aos artistas um papel central na sua filosofia, entendendo a primeira como aquilo que nos ensina “a olhar para a vida, sob todas as suas formas, com interesse e prazer (...) que por fim exclamamos: «seja ela como for, a vida é boa»”², e os segundos como aqueles com quem podemos aprender a tornar “as coisas belas, atraentes, (...) a dar-lhes uma

¹ KSA 7, 439.

² HH 222.

superfície e uma pele sem completa transparência”³, Nietzsche não estava interessado na constituição de uma estética como disciplina autónoma, à maneira do que aconteceu na história da filosofia moderna, o que tem razões que decorrem do seu próprio pensamento e que teremos de esclarecer devidamente. Confrontada, porém, com os textos de Nietzsche, esta convicção depara-se com duas ordens de dificuldades. A primeira decorre da circunstância de Nietzsche falar da constituição de uma estética, da “nossa estética”⁴ ou, mais tarde, de uma “fisiologia da estética”⁵. A segunda tem a ver com a declaração, formulada em várias passagens, de que todos somos artistas⁶, o que parece obstaculizar o argumento de que um filósofo não é um artista. A superação deste obstáculo tem de levar em consideração o facto de que, propondo o pensamento de Nietzsche o entrelaçamento, a ligação entre todas coisas, até entre as mais contrárias — tema que será abordado com particular atenção —, não pode existir um hiato absoluto entre filosofia e arte, nem entre o filósofo e o artista. Como compreender, então, a sua relação, o ponto em que se ligam, e aquilo que os distingue? Para responder à pergunta, seremos levados a mostrar que, na medida em que a ligação entre todas as coisas corresponde a uma estrutura, a um modo de organização, ela não significa a fusão de tudo numa indeterminação geral. Nesse contexto ocupar-nos-emos não apenas dos aspectos que aproximam um filósofo de um artista, mas também daqueles que os distinguem e definem. Isso implica tentar determinar o que é, em rigor, um filósofo, e o que é um artista, e procurar fazê-lo com a maior fidelidade possível ao pensamento de Nietzsche, quer dizer, de um modo filosófico. Só assim poderemos tentar esclarecer a convicção orientadora já mencionada, de acordo com a qual o pensamento de Nietzsche dá primazia à filosofia em relação à arte, aparecendo esta última, porém, como o modelo a partir do qual Nietzsche pensa o mundo e a experiência humana.

Para levar a cabo o nosso propósito, procedemos a uma imersão nos textos de Nietzsche, que não se quis parcial, mas o mais abrangente possível. Ou seja, este estudo parte de uma leitura da obra de Nietzsche que não se restringe a um período específico do seu pensamento, com base numa terceira convicção que actua como pressuposto implícito em cada momento do percurso, e segundo a qual, se há “fases”

³ GC 299.

⁴ NT 19.

⁵ GM III 8.

⁶ NT 1, GC 59, PBM 192.

no pensamento de Nietzsche, períodos que se distinguem pelas teses que apresentam, na sua obra não se verificam propriamente saltos⁷. Isto não significa que não haja mudanças ao longo do seu pensamento, rupturas, ambivalências, metamorfoses, mas que, não apenas os seus textos desafiam as tentativas de compreensão exaustiva, como “não existe nenhum juízo de Nietzsche ao qual não corresponda um aforismo que parece sustentar a afirmação contrária”⁸. Interessa-nos, porém, sublinhar que as dificuldades de compreensão do pensamento de Nietzsche se devem, em grande medida, ao próprio modo como Nietzsche concebe a relação da filosofia com a linguagem, o que o levou, quer a desconfiar das fixações conceptuais, quer a tentar criar uma “nova linguagem”⁹, ciente de que o “sentido” é sempre “fluído”¹⁰. O significado desta “fluidez” e do que está em jogo na “nova linguagem” terão de ser cuidadosamente apurados, e constituirão também um ponto central da nossa investigação, ao longo da qual não deixaremos de ter em mente as exigências feitas por Nietzsche ao seu leitor, nomeadamente, a de “colher os factos pela leitura sem os

⁷ Os comentadores dividem-se quanto a este ponto. Uns defendem que existem duas estéticas no pensamento de Nietzsche (cf. KESSLER, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, PUF, Paris, 1998, p. 1), três fases no pensamento estético de Nietzsche (cf. DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 170 ss) e até quatro períodos distintos no pensamento de Nietzsche sobre a arte (cf. YOUNG, Julian, *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992), ou ainda que o pensamento de Nietzsche é hostil à arte e consiste numa crítica radical da arte e das artes (POTHEN, Philip, *Nietzsche and the fate of art*, Ashgate Publishing Company, Hampshire, 2002, p. 1-7). Outros, pelo contrário, sustentam a existência de uma continuidade no pensamento estético de Nietzsche (cf. GEISENHANSLÜKE, Achim, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 115-123, JANZ, Curt Paul, *Nietzsche. Biographie Tome II. Les dernières années bâloises, le libre philosophe*, Gallimard, Paris, 1984, p. 253, GUERVÓS, Luis E. de Santiago, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, p. 33-35 e p. 601, PIAZZESI, Chiara, *Fisiologia dell'arte e della decadenza*, Conte Editore, Lecce, 2003, p. 205, 209, 255) e no seu pensamento em geral (cf. KAUFMANN, Walter, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, Princeton, 1950, p.16, p. 54ss e p. 258-259, DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, p. 14, FINK, Eugen, *A filosofia de Nietzsche*, Editorial Presença, Lisboa, 1988, p.17, FIGAL, Günter, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Reclam, Stuttgart, 2001, p. 107, BABICH, Babette, *Words in blood, like flowers. Philosophy and poetry, music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, Albany, 2006, Cap. 3, p. 37-53, nota 29, WOTLING, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, PUF, Paris, 1999, p. 56-57). A despeito da diferença dos argumentos invocados para cada uma das posições, incluímo-nos nesta segunda classe de interpretações, e daremos conta das razões disso ao longo do nosso trabalho.

⁸ Palavras de Patrick Wotling em *Nietzsche et le problème de la civilisation*, op.cit., (p.8).

⁹ PBM 4.

¹⁰ GM II 12. São inúmeras as passagens onde Nietzsche declara a dificuldade de expor por escrito os seus pensamentos e do fracasso em que redundaram as suas tentativas. Cf., por exemplo, NT “Ensaio de Autocrítica” 3, onde considera *O Nascimento da Tragédia* “um livro impossível” e “mal escrito”, GM, Prefácio, §4, onde declara “tentei pela primeira vez expor, com um mau jeito que eu sou o último a poder esconder a mim próprio, estas hipóteses sobre a origem da moral (...): faltava-me então liberdade e não dispunha ainda de uma linguagem apropriada a estas questões particulares, daí as minhas recaídas e hesitações de então.” ou o FPost 1885/1886 1 [211] (KSA 12, 58): “Para além do bem e do mal: isso custa-me. Traduzo como que numa língua estrangeira, nunca estou seguro de ter encontrado o sentido. Tudo é demasiado grosseiro para me agradar.”

falsear, sem perder, na ânsia de compreensão, a cautela, a paciência, a subtileza”¹¹ e mantendo-nos cientes de que “os chamados paradoxos do autor, com os quais um leitor se choca, muitas vezes não estão nada no livro do autor, mas na cabeça do leitor.”¹²

Assim sendo, partiremos do princípio de que o seu trabalho de constituição de uma nova linguagem não deve ser confundido com uma mudança de orientação filosófica. Significa, antes, que o pensamento filosófico é uma actividade impura e dinâmica, como veremos, que se relaciona de modo problemático com as suas fixações. O mote para a descoberta dessa problematicidade foi seguramente encontrado por Nietzsche nos seus estudos sobre a tragédia grega, uma forma de arte também ela impura, e cujas fixações literárias não esgotam o seu sentido. A impureza ou problematicidade a que nos referimos é tematizada por Nietzsche e inserida num contexto global de compreensão não metafísica da realidade, no qual esta é antes concebida como uma tensão contínua de estímulos opostos que se afectam reciprocamente, e cuja relação é fecunda e geradora de mais realidade. Ela corresponde à convicção filosófica — da qual partem as críticas nietzschianas aos conceitos da filosofia tradicional, e também as suas críticas à metafísica — de que a realidade não é fundamentalmente una, fixa e estável, mas tecida de fluxos e refluxos, movimentos e contra-movimentos, que se afectam reciprocamente e coexistem de um modo a que podemos chamar, seguindo a indicação de Nicole Loraux sobre a essência do género trágico, oximórico. É na compreensão da vida como um conflito dinâmico, como uma estrutura de relações afectivas, que se enraíza a ideia de que a realidade é fundamentalmente trágica, quer dizer, continuamente nascente e declinante, um jogo de forças sem finalidade. Veremos que este jogo constitui igualmente o ser humano enquanto “o animal que ainda não está fixado”¹³, pertencente também ele à estrutura global do mundo, e sendo esta última estética na medida em que é afectiva, mais do que especificamente artística.

Em rigor, uma leitura atenta dos textos permite identificar uma série de ambivalências em relação à arte que teremos forçosamente de tomar em mãos. Depois de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche rejeita a hipótese de uma fundamentação

¹¹ AC 52.

¹² HH 185.

¹³ PBM 62.

metafísica da arte; por outro lado, já nessa primeira obra e até aos últimos textos sobre Wagner, Nietzsche recusa uma estética do efeito e uma fundamentação subjectiva do juízo e do valor estéticos; também rejeitada é uma fundamentação objectiva, quer dizer, o ponto de vista estritamente formalista (defendido, por exemplo, por Hanslick acerca da música) que vê na obra as razões da sua beleza; por outro lado ainda, Nietzsche nega a ideia de que a beleza tem como fundamento o desinteresse, denunciando a génese moral que se esconde nas teses de Kant e Schopenhauer sobre a arte; ainda de referir é a sua recusa da possibilidade de uma universalização do juízo em geral, e do juízo de gosto em particular, propondo que se considere a arte, não do ponto de vista do contemplador, mas do ponto de vista das experiências do artista. As reservas que o levam a tantas rejeições tê-lo-ão também levado a admitir, nos anos de 1886/1887, que já não possuía uma estética¹⁴, mas a verdade é que as relações de Nietzsche com a arte não se esgotam nas suas recusas e críticas. Tal como em relação à filosofia tradicional, também no que à arte diz respeito Nietzsche não pretendeu destruir por destruir, negar por negar (não acreditava na pureza que esse movimento desinteressado supunha assumir, como teremos ocasião de ver). Quer dizer, são também de vária ordem os contributos positivos que fornece para pensar o que está em causa na criação artística e na formulação de juízos estéticos, falando de apolíneo, dionisiaco, embriaguez, *nuances*, ritmo, estilo, propondo uma fisiologia da arte, defendendo que, em vez de se pensar o contemplador e as razões do seu juízo de gosto, se deveria pensar o artista e as condições fisiológicas em que este cria, pois elas são o modelo da máxima comunicabilidade entre seres humanos, e também porque o estado em que o artista cria é exemplar para a compreensão do conceito de liberdade, tal como Nietzsche o entende.

Todas estas propostas podem ser subsumidas a partir de um mote geral, enunciado no “Ensaio de Auto-Crítica”, escrito catorze anos depois da publicação de *O Nascimento da Tragédia*, e onde Nietzsche declara que o seu olhar mais envelhecido não se sente estranho à tarefa que a sua obra primeira inaugurara: ver a arte sob a óptica da vida¹⁵. Este mote pode traduzir-se no argumento já enunciado segundo o qual, para Nietzsche, o domínio estético não possui uma autonomia. No

¹⁴ FP 1886/1887 7[7] (KSA 12, 284). Cf. também a carta a Heinrich Köselitz de 19/4/1887, onde Nietzsche declara não possuir nenhuma estética musical (KSB 8, 60).

¹⁵ NT “EA” 2.

entanto, o que está verdadeiramente em causa na pretensão de ver a arte sob a óptica da vida é a consideração de que a criação artística obedece à mesma matriz da relação de instintos ou forças que constituem a totalidade do real e, em particular, a vida humana. O nome que Nietzsche dá a esse jogo é *Wille zur Macht*, vontade de poder¹⁶, e neste conceito concentram-se pelo menos três ideias essenciais. A primeira é a de que o mundo é um jogo de forças cuja essência é a sua relação recíproca, ou seja, de que não há “coisas”¹⁷, “objectos”, e portanto também não há “sujeitos”, mas um movimento de forças que se afectam recíproca e continuamente. Em segundo lugar, esse movimento contínuo é expansivo e auto-reprodutor, ou seja, a realidade, tal como Nietzsche a entende, gera-se continuamente a si própria, e cada instante desse movimento de afecção recíproca de forças actualiza a totalidade. A terceira ideia essencial é a de que na inesgotabilidade desse impulso gerador e a-teleológico opera a estrutura oximórica já mencionada, onde a fixação do movimento em formas nunca é definitiva e absoluta, mas contínua e incessante. Se escolhemos indicar estes três aspectos foi porque eles se tornam imediatamente compreensíveis a partir da imagem da criação artística tal como Nietzsche sempre a entendeu, e que foi o seu modelo para pensar o mundo e a existência humana¹⁸. A primeira ideia tem um análogo na noção de que na criação artística não se pode propriamente falar de um “autor” que cria uma “obra” (como causa de um efeito), mas de instintos configuradores que se expandem (que se querem reproduzir, expandir, mais do que conservar)¹⁹. A segunda é análoga, na criação artística, à mistura de prazer e sofrimento que presidem ao acto criador²⁰. A terceira ideia é exemplificada pelo facto de todo o artista não se satisfazer

¹⁶ FP 1885/1886 2[190]: “Mas o que é a vida? Faz aqui portanto falta uma nova compreensão determinada do conceito «vida»: a minha fórmula é: a vida é vontade de poder.” (KSA 12, 161).

¹⁷ FP 1888 14 [79] (KSA 13, 257-259).

¹⁸ Trata-se de uma variação da imagem heraclitiana evocada em NT 24 e em FTG 7, que associa o jogo da criação cósmica ao jogo da criação artística, uma constante criação e destruição das formas criadas que denuncia a inadequação da categoria de ser e elege a noção de devir como o conceito mais adequado para descrever “um mundo animado pelo fluxo e pelo refluxo de um ritmo de bronze, que nada mostra de permanente” (FTG 5). O instinto de criação e destruição inocentes, que “chama outros mundos à vida” (FTG 7) tornar-se-á, juntamente com a noção de devir, “o elemento decisivo numa filosofia dionisiaca”, tal como Nietzsche a conceberá ainda em EH, NT 3.

¹⁹ Cf. FP 1885/1886 2[114]: “A obra de arte quando aparece sem artista, por exemplo, como corpo, como organização (corpo de oficiais prussianos, ordens jesuíticas). Em que medida o artista só é uma fase preliminar. O que significa o “sujeito” - ? O mundo como uma obra de arte que se gera a si própria — —” (KSA 12, 119-120)

²⁰ GC 370.

com a criação de uma obra, procurando sempre novas formas, continuando a criar novas obras²¹.

E no entanto, o que se pretende provar com o presente trabalho é que no pensamento de Nietzsche a arte não se substitui à filosofia. É certo que têm pontos comuns, zonas em que se tocam, afinidades mais ou menos específicas, e decisivas. É também certo que a primeira obra publicada por Nietzsche declara desde o início a intenção de “contribuir para a ciência estética”²² e que nela Nietzsche parece concentrar todas as suas esperanças na arte, em particular na música de Wagner. Por outro lado, são inúmeras as passagens em que afirma que temos muito a aprender com os artistas ou até que somos todos, de algum modo, artistas. Talvez a noção que coloca mais dificuldades à hipótese de uma primazia da filosofia sobre a arte no pensamento de Nietzsche seja a de *Künstler-Philosoph*, que aparece, por exemplo, num escrito póstumo de 1885/1886²³. Mas importa sobretudo esclarecer que no seu pensamento não se trata de defender a superioridade da arte em relação à filosofia. O conceito que melhor se presta a favorecer semelhante demonstração é o conceito de dionisíaco, na medida em que é uma noção que Nietzsche nunca abandona e que começa por surgir associada a um instinto artístico para se afirmar mais tarde como instinto filosófico. Quem é Dioniso? Por que escolhe Nietzsche esta figura e por que razão a associa com a filosofia? E que relação pode ele ter com a arte, em particular com a música? Por outro lado, somos forçados a perguntar o que acontece a Apolo no contexto da filosofia de Nietzsche. Privilegiando Dioniso, pretendeu Nietzsche suprimir o elemento apolíneo do seu pensamento? E por que razão o apolíneo e o dionisíaco são pensados, respectivamente, por analogia com o sonho e com a embriaguez? O que terá levado Nietzsche a chamar-lhes “mundos artísticos”?

Procuraremos dar resposta a estas perguntas mostrando que a ideia de que entre a força dionisíaca e as formas apolíneas se mantém uma tensão, um conflito sem síntese final, é um elemento de continuidade ao longo do pensamento de Nietzsche, mantendo-se nos textos de 1873 e apresentando variações nas obras subsequentes, em particular, nas noções de vontade de poder, afecto de comando e pessimismo

²¹ GC 369.

²² NT 1.

²³ FP 1885/1886 2[66]: “Talvez uma continuação: o artista-filósofo (até agora reportado à cientificidade, a uma posição relativa à religião e à política): o mais elevado conceito da arte.” (KSA 12, 89).

dionisiaco. Assim, procuraremos provar que as noções de apolíneo e dionisiaco sofrem metamorfoses ao longo de pensamento de Nietzsche, mas não desaparecem, na medida em que a matriz do problema que o ocupará sempre é a articulação da força com as formas, da continuidade com o descontínuo, do movimento com a figuração plástica e delimitada. No entanto, tendo encontrado na discussão da estética sua contemporânea os elementos da “duplicidade originária”, e na cultura grega as figuras dos deuses a quem tomou de empréstimo os nomes, Nietzsche não podia voltar a tematizar o problema de que a sua filosofia se ocupa nos termos que serviram aos gregos. Como iremos ver, não apenas isso contrariaria o instinto criador filosófico, como, por outro lado, é a modernidade que interessa a Nietzsche, ou seja, o futuro da cultura ocidental moderna e o futuro da filosofia. Assim, Nietzsche contraria a tradição filosófica, elegendo, não Apolo, mas Dioniso como deus da sua filosofia e dos filósofos do futuro, e procuraremos ver o que está em jogo nesta escolha, as suas razões e consequências.

A tematização destas questões levar-nos-á a considerar em que sentido a arte é o modelo da relação humana específica com a realidade e a existência, no qual Nietzsche encontrou uma imagem de algumas questões filosóficas fundamentais, como as de saber o que é o conhecimento, o que é a liberdade ou o que é o homem. No *Nascimento da Tragédia* a arte surge como o modelo do modo como a realidade é constituída, e o artista como exemplo da superação (grega) das dificuldades que a existência lhe coloca; nas *Considerações Intempestivas* recorre a ela para mostrar que a especificidade do ser humano é a posse de uma força plástica e artística através da qual dá forma à realidade; em *Humano, demasiado humano* mostra que a actividade do artista não tem um fundamento metafísico, mas imanente (empírico ou histórico); em *A gaia ciência*, a arte oferece o exemplo concreto do que Nietzsche entende por perspectivismo e por conhecimento, e a filosofia é explicitamente associada à música; em *Para além do bem e do mal*, os artistas fornecem-lhe a chave para apresentar o seu conceito de liberdade e, estreitamente ligado com este, o de vontade de poder; na *Genealogia da Moral*, a arte é contraposta ao ideal kantiano de desinteresse e a noção de autor (sujeito) é definitivamente rejeitada; no *Crepúsculo dos Ídolos*, o artista é o exemplo do génio da comunicação e a criação é definida como uma mistura de dor e prazer análoga à da procriação; nos últimos textos sobre Wagner, o compositor é considerado como um “sintoma” ao qual qualquer filósofo tem de dar atenção para

compreender, quer o seu tempo, quer a arte em geral, quer a própria filosofia. E, no entanto, o artista não é um filósofo. As relações de cada um com o mundo e as suas tarefas não coincidem, nem devem coincidir. Para Nietzsche, o filósofo é um legislador²⁴ que estabelece uma hierarquia a partir da qual os homens se orientam no mundo. É isso que significa dizer que o filósofo cria valores, e é nesse contexto que, ao longo de toda a obra de Nietzsche, encontramos a noção de “gosto”.

Este ponto revela-se decisivo, pois se é nossa convicção de que a filosofia de Nietzsche não propõe uma doutrina estética, consideramos também que a partir dela não é possível defender a ideia de uma “esteticização da existência” no sentido em que o fizeram alguns comentadores. É verdade que Nietzsche declara que “só enquanto fenómeno estético é que a existência e o mundo estão eternamente justificados”²⁵ e que “como fenómeno estético, a existência é ainda suportável para nós”²⁶, mas importa atentar nas razões pelas quais estas afirmações não podem ser incluídas numa “estética da existência” ou numa “filosofia da arte de viver” (*Lebenskunst*), como pretenderam alguns intérpretes reclamando-se, ora de Nietzsche, ora de Foucault²⁷. Na medida em que estas expressões serviram para defender uma ética esteticamente fundada, elas só se podem associar a Nietzsche muito inadequadamente, pois Nietzsche utiliza o termo “*Lebenskunst*”, não para determinar uma arte de programar eticamente a vida, mas para indicar a aptidão para descobrir o modo em que a vida mais se intensifica, que é o modo supremo de liberdade e que implica a ausência de um domínio voluntário e absoluto sobre aquilo que nos acontece²⁸. Por seu lado, a “estética da existência” de que se ocupa Foucault no segundo volume da *História da sexualidade*²⁹, desenvolvida embora dentro do espírito do que Nietzsche entende por conhecimento filosófico³⁰, ocupa-se das “artes

²⁴ SE 3, PBM 211.

²⁵ NT 5.

²⁶ GC 107.

²⁷ Referimo-nos, em particular, a Alexander Nehamas, Martha Nussbaum, Volker Gerhardt ou Brigitte Scheer.

²⁸ Um exemplo de um texto onde Nietzsche utiliza o termo “*Lebenskunst*” parece-nos paradigmático daquilo que tentamos indicar aqui. Trata-se do §365 de OSM, onde escreve: “Podemos voltar a tornar saborosos os nossos próprios dons se admirarmos e apreciarmos durante muito tempo a desmesura dos dons diametralmente opostos. Utilizar a desmesura como remédio é uma das mais refinadas habilidades da arte de viver (*Lebenskunst*).” (KSA 2, 524)

²⁹ FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 1994 (tradução Manuel Alberto)

³⁰ Foucault começa o seu estudo com a declaração de que o motivo que o impeliu foi “a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura

da existência” da cultura greco-latina, definidas como “práticas reflectidas e voluntárias através das quais os homens não apenas se fixam regras de conduta, mas também procuram transformar-se eles próprios, mudar o seu ser singular e fazer da sua vida uma obra que integre certos valores estéticos e responde a certos critérios de estilo”³¹. Estas palavras parecem-nos muito claras quanto às intenções de Foucault, que não se propõe de modo nenhum ocupar-se de arte, mas da análise de práticas de vida a que chama “técnicas de si” a partir de textos “que visavam constituir, em última análise, a armadura da conduta quotidiana”, e “permitiam aos indivíduos interrogar-se sobre a sua própria conduta, vigiá-la, formá-la e moldar-se a si próprios como sujeitos éticos”, relevando, assim, de uma função “etopoética”³².

Dada a clareza com que Foucault apresenta os seus propósitos, vemos mal como se pode aproximar o seu trabalho de uma reflexão sobre o que está em jogo na arte e no artista, e menos ainda como se pode associar este trabalho ao pensamento de Nietzsche sobre a arte. Tanto quanto julgamos poder defender, essa associação só pode proceder de dois equívocos na leitura de Nietzsche, um a respeito da noção de forma e o segundo a respeito da noção de sujeito. A consideração do modo como Nietzsche as apresenta parece-nos suficiente para provar que muito dificilmente se poderá, a partir do seu pensamento, fundar uma ética sobre a estética. Por um lado, tanto o conceito de forma estética como o conceito de forma de vida sugerem representações unitárias que não são compatíveis com a compreensão nietzschiana da realidade, tal como o parágrafo das *Opiniões e sentenças misturadas* citado acima parece indicar, falando de “desmesura”. Por outro, como veremos em pormenor, Nietzsche defende uma psicologia que contesta qualquer ética normativa e defende uma estética anti-ética, quer dizer, “interessada”. A ética da arte de viver baseia-se, entre outros aspectos, na possibilidade de uma universalização do modelo estético-ético e na convicção de que, com a ajuda dos modelos e categorias estéticas as deficiências de uma filosofia moral demasiado restritiva, “clássica”, no sentido kantiano, se deixam corrigir e superar. O mínimo denominador comum é a

assimilar o que é conveniente conhecer, mas a que nos permite desprendermo-nos de nós próprios. De que valeria a obstinação do saber se ela assegurasse apenas a aquisição de conhecimentos e não, de um certo modo, e tanto quanto for possível, o descaminho daquele que conhece? Momentos há na vida em que a questão de saber se é possível pensar de modo diferente daquele que se pensa e perceber de modo diferente daquele que se vê é indispensável para continuar a observar ou a reflectir.” (*Idem*, p.14-15).

³¹ *Ibidem*, p. 17.

³² *Ibidem*, p. 18.

comparabilidade da unidade da vida humana com a unidade da obra de arte, ou seja, não só a vida como um todo é concebida como uma obra de arte, como ela encontra a sua perfeição quando se torna obra de arte. Ora, isto pressupõe que a arte pode ser um modelo para a configuração do *Selbst* e que este se deixa, portanto, configurar de um modo consciente e autónomo. O critério de comparação não é, portanto, a dimensão sensível da obra de arte, mas a sua estrutura conceptual, e é justamente isto que se afigura problemático à luz da filosofia de Nietzsche, ou seja, por um lado, a ideia de que podemos dispôr de modo tão arbitrário da própria vida, que a podemos utilizar conscientemente como unidade, por outro lado, a questionável noção de uma unidade estética, e por último o sentido da comparabilidade não evidente da unidade da vida com a unidade de uma obra de arte³³. Os intérpretes que, como Martha Nussbaum, são, por sua vez, cépticos em relação a éticas de orientação universalística, apresentam a representação estética de uma identidade narrativa no reino da ética. Nussbaum defende que, se a percepção estética possibilita uma percepção da realidade mais rica e intensiva, ela deve tornar-se relevante do ponto de vista prático, permitindo uma

³³ Uma rigorosa análise das interpretações esteticizantes da filosofia de Nietzsche e suas incongruências foi desenvolvida por Claus Zittel no seu artigo “*Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie*”. Zittel discute as interpretações que pretendem ser possível fundar, a partir da filosofia de Nietzsche, uma ética a partir da estética e se reclamam auto-configuração estética de Foucault e de concepções individualistas apresentadas como “filosofia da arte de viver”, “estética da existência” e “ética da auto-configuração”, mencionando comentadores como Nehamas, MacIntyre, Volker Gerhardt, Wilhelm Schmid, Martha Nussbaum, que ligam de modos diferentes a estética e a ética. Zittel analisa os conceitos de forma estética e ética para mostrar que na base da ética da arte de viver estão representações clássicas de forma e configuração que são claramente postas em causa por Nietzsche, tanto estética como psicologicamente. Zittel põe em causa a compreensão de todas as formas concretas de relacionamento ético de um modo estético e unitário (presentes nos conceitos como “*Selbstbeschreibung*”, “*Selbstinterpretation*”, “*Selbstfindung*”, “*Selbstkonstitution*”, “*Selbsterschaffung oder –erfindung*”, “*Selbstbestimmung*”, “*Selbstregierung*” ou “*Selbstgesetzgebung*”), e sustenta que o conceito de forma não pode ser entendido através da ideia clássica de coerência interna, unidade harmónica da forma e do conteúdo ou domínio da forma sobre a matéria, tal como é justamente pressuposto nas éticas esteticizantes. Contudo, em Nietzsche, é no modo de compreender o *Selbst* que entra em jogo a arte, pois, como mostra este comentador, pode-se tentar descrever a complexa multiplicidade da realização da vida, não através da necessidade da vida prática, mas esteticamente, porque as concepções da arte são mais abertas e elásticas do que as da lógica da causalidade que servem de modelo à compreensão da acção (sujeito=causa, acção=efeito). Por conseguinte, a unidade elástica da obra de arte pode agir como modelo para o conhecimento da vida, mas não como modelo ético, uma vez que subsolo caótico é reconhecido, aceite e representado enquanto arte, mas não definitivamente controlado. O conceito de unidade das obras de arte é completamente diferente do da lógica, da ética e também da psicologia clássica, como iremos mostrar ao longo do nosso trabalho. Se se pode falar de uma unidade estética, esta não consiste simplesmente na unidade formal, e não se pode simplesmente equiparar às possibilidades da vida fáctica. Ainda de acordo com Zittel, a tese de que Nietzsche queria ensinar uma nova arte de viver parece fundamentar-se na ideia de que “nós queremos ser os poetas da nossa vida, e no que é mais pequeno e quotidiano em primeiro lugar”, expressa em GC 299. Mas a “individualidade estilizada” que se concluiu daqui tendeu a ignorar a segunda parte do aforismo, que trata da “satisfação consigo próprio” e de um tornar suportável menos espectacular. Cf. ZITTEL, Claus, “*Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie*” in Nietzsche-Studien 32 (2003) (p. 103-123)

melhor compreensão do espaço de acção humano e da individualidade dos seus protagonistas. Mas se é verdade que a experiência estética abre uma percepção da realidade mais rica, esta vantagem é eticamente neutra, pois também pode ser usada, por exemplo, para criminosos³⁴. A ligação da ordenação narrativa com a narratividade da própria vida individual, ou seja, a identificação de uma vida bem vivida com o carácter de uma obra de arte literária³⁵ deve ser sujeita a crítica a partir do ponto de vista da filosofia de Nietzsche, que desde *O Nascimento da Tragédia* questionou a inteligibilidade da estrutura narrativa como critério ou fundamento para uma apreciação estética³⁶.

Ora, isto pareceu escapar também a Alexander Nehamas, que defende a coerência estrita, a absoluta necessidade da frase em relação ao todo da narrativa. Este comentador defendeu uma “esteticização” do pensamento de Nietzsche com base em dois pressupostos: o de que o perspectivismo é motivado pela esteticização do mundo, e o de que essa esteticização tem como único modelo a literatura³⁷. Assim, para Nehamas, “esteticização” significa a tendência geral de Nietzsche olhar para o mundo como se fosse uma obra de arte, e a sua tendência particular para ver o mundo como um texto literário, o que denuncia já uma incongruência, pois o tipo de “esteticização” geral não coincide com a “esteticização” particular, quer dizer, literária. Ou seja, se, por um lado, a ideia de “fenómeno estético” é mais lata do que a de “obra de arte”, por outro a noção de obra de arte é mais lata do que a de obra literária. Quer dizer, parece-nos muito questionável o movimento que vai da “esteticização” para a esteticização literária, fundamentado apenas pela tese de que “os textos literários podem ser interpretados de modo igualmente adequado de modos muito diferentes e profundamente incompatíveis”. Ora, para Nietzsche, o mais importante aspecto da

³⁴ No artigo citado acima, Zittel dá o exemplo da obra *Do assassinio como uma bela-arte* de Thomas de Quincey.

³⁵ NUSSBAUM, Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1990, p.148 e p.162 ss.

³⁶ E seria aqui pertinente perguntar como se poderia, à luz deste critério, apreciar a obra de autores como Beckett, Hermann Broch, Kafka ou Clarice Lispector, por exemplo, cujo valor literário e estético não deixa lugar para dúvidas.

³⁷ “Defendo que Nietzsche olha para o mundo em geral como se este fosse uma espécie obra de arte; em particular, olha para o mundo como se este fosse um texto literário. (...) A relação mais óbvia [entre a esteticização e o perspectivismo] é fornecida pela nossa ideia comum de que os textos literários podem ser interpretados de modo igualmente adequado de modos muito diferentes e profundamente incompatíveis. Nietzsche (...) também defende que exactamente o mesmo é verdade do próprio mundo e de todas as coisas que ele contém.” NEHAMAS, Alexander, *Nietzsche. Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London/England, 1985 (p.3).

obra de arte é o facto de ela se ligar intimamente à vida e não o facto de ser capaz de suportar múltiplas interpretações³⁸. É-o certamente, mas não é essa a sua característica mais determinante ou valiosa. Assim, parece-nos simplesmente incorrecto pensar que Nietzsche fundamenta a importância da arte na sua pluralidade interpretativa, como tentaremos demonstrar ao longo do nosso estudo.

Na medida em que Nietzsche compreende a arte como a expressão de uma necessidade vital, não tem sentido determinar para ela um âmbito delimitado no contexto da filosofia. Veremos que, de acordo com Nietzsche, ao renunciar à distinção entre verdadeiro e falso, a arte “leva longe” as sensações³⁹, abrindo um horizonte de percepção mais amplo do que a ciência, e uma vez que a filosofia é ela própria a abertura de novos horizontes de pensamento, a filosofia é arte filosófica, ou seja, “gaia ciência”⁴⁰. Para Nietzsche, a filosofia é ciência, pois consegue criar, com a ajuda das “ficções lógicas”⁴¹, limites claros que ajudam os homens a viver, e arte, na medida em que consegue ultrapassar novamente esses limites e encoraja a criar continuamente novos limites e a superá-los. O esforço filosófico de Nietzsche passa, assim, pela tentativa de criar uma imagem da vida que passa, uma imagem do devir que não petrifica o movimento, ou seja, conceitos filosóficos não tendentes a “egipticismos”⁴², nem a oposições estanques. É justamente isso que está em causa na noção de Dioniso, o deus que desde a sua primeira obra Nietzsche associou à música. A música é o exemplo privilegiado por Nietzsche para falar de filosofia: a música é uma arte, uma criação humana que tece uma continuidade de elementos sensíveis para o seio da qual o ouvido de quem escuta é conduzido, seduzido. Ela é o modelo de

³⁸ É a interpretação de Ruben Berrios, que subscrevemos. Cf. BERRIOS, Ruben, “*Nietzsche’s vitalistic aestheticism*” in Nietzsche-Studien 32 (2003), p. 78-102. Berrios critica a posição de Nehamas, nomeadamente, a sobrevalorização do perspectivismo e a negligência das verdadeiras concepções estéticas de Nietzsche que fazem Nehamas atribuir a Nietzsche um esteticismo literário. Este comentador desenvolve a ideia de que estética de Nietzsche está indissociavelmente ligada à vida, porque a esfera estética é a da vitalidade instintiva, que a distingue da moral (que nega a vida instintiva). Por isso, ainda segundo Berrios, em vez de “esteticização da vida” é preferível falar de “esteticização vital”, pois o esteticismo não literário de Nietzsche é irredutivelmente baseado no seu naturalismo ou vitalismo. Para Nehamas, contudo, sem a esteticização literária não haveria motivação filosófica para o perspectivismo, o que se revela notoriamente infundado, uma vez que os textos de Nietzsche mostram que a motivação para o perspectivismo não tem nada a ver com uma esteticização literária, mas com uma resposta crítica ao modelo schopenhaueriano do sujeito cognitivo desinteressado, da qual podemos encontrar um exemplo em GM III 12, e que teremos ocasião de analisar em pormenor.

³⁹ HH 222.

⁴⁰ Cf. FP 1885 34[181], onde Nietzsche define a “Philosophie des Dionysos” como “gai saber” (KSA 11, 482).

⁴¹ JGB 4.

⁴² CI “A razão na filosofia” 1.

Nietzsche para a aprendizagem do amor pela vida⁴³, e Nietzsche fala amiúde das suas obras como música elas mesmas. “Quanto mais músico, mais filósofo”⁴⁴, escreve em 1888, e Zarathustra insiste em ensinar os homens a “ouvir com os olhos”⁴⁵. No entanto, a relação de Nietzsche com as artes visuais foi também intensa e contribuiu de modo decisivo para o modo como concebeu a filosofia⁴⁶. Sabemos, por uma carta escrita a uma carta Malwida von Meysenburg em meados de Março de 1875, que Nietzsche não gostava de visitar museus e que raramente sentiu prazer numa representação imagética⁴⁷. Mas abria excepções pela sua aversão a museus por Rubens⁴⁸, van Dyck e Claude Lorrain, apreciava Dürer, Michelangelo, Leonardo, Rafael e, entre os escultores, Fídias e os seus tritões de Bernini da Piazza Barberini em Roma⁴⁹. Lorrain era o pintor que melhor satisfazia as exigências de Nietzsche, considerava-o o pintor das *nuances* e foi com ao seu nome que Nietzsche associou a sua arte filosófica: “um Claude Lorrain pensado até ao infinito”⁵⁰. Na arquitectura tinha aversão a igrejas, e era mais fascinado pelos palácios nobres do Renascimento e pelo Palazzo Pitti em Florença⁵¹. Nietzsche pensou também a tarefa da arte para a filosofia como a criação de espaço no qual os espíritos livres pudessem pensar, pois sentia falta de “lugares silenciosos e amplos, muito alargados para a reflexão, lugares com longas e altas arcadas para o mau tempo ou para o tempo demasiado quente, onde não chegue o barulho dos carros ou dos pregoeiros e onde um decoro mais refinado recusasse até aos padres a oração em voz alta: construções que expressem no seu todo a elevação do recolhimento e do estar à margem do mundo. (...) queremos passear dentro de nós

⁴³ GC 334.

⁴⁴ CW 1 (KSA 6, 14).

⁴⁵ Za Prefácio 5.

⁴⁶ Apesar disso, como nota Werner Stegmaier no artigo “*Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethodik*”, a maior parte dos estudos não se ocupa do efeito das artes visuais sobre Nietzsche, mas dos seus efeitos nos escritores e nos artistas plásticos (cf. STEGMAIER, Werner, “*Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethodik*” in Nietzsche-Studien 34 (2005), p.348-374.) Sobre a influência de Nietzsche na literatura de língua alemã na viragem do século, cf. MEYER, Theo, *Nietzsche und die Kunst*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1993, para uma abordagem da influência de Nietzsche nos pintores e escritores do século XX, cf. FRIEDRICH, Heinz (hg.), *Friedrich Nietzsche — Philosophie als Kunst. Eine Hommage*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999, e ainda sobre a (influência de Nietzsche nos artistas plásticos da chamada pós-modernidade), cf. STRAKA, Barbara/GORKA-REIMUS, Gudrun (hg.), *Artistenmetaphysik — Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*, Jovis Verlag, Haus am Waldsee, 2001.

⁴⁷ KSB 5, 36.

⁴⁸ FP 1885/1886 2 [114] (KSA 12, 119).

⁴⁹ A este respeito, cf. BUDDENSIEG, Tilmann, *L'Italia di Nietzsche*, Libri Scheiwiller, Milano, 2006 (traduzione di Laura Novati).

⁵⁰ EH, CI 3.

⁵¹ Cf. FP 1888 14[61] (KSA 13, 247).

(...)”⁵². Por outro lado, o ideal do filósofo é a dança⁵³, a leveza do movimento onde o corpo se torna pensamento, onde a oposição entre corpo e espírito se dilui, tal como a oposição entre deus e homem, pois Dioniso é o deus que sabe dançar e que atravessa os homens com a sua dança⁵⁴. Se a “a arte das *nuances* é o melhor que se pode obter da vida”⁵⁵, ela pode ser aprendida através da escuta da música⁵⁶, pelo exercício que distingue os “graus de ilusão e como que sombras mais claras e mais escuras e diversas tonalidades na aparência — *valeurs* diferentes, para falar com a linguagem dos pintores”⁵⁷, e também do “aprender a ver”⁵⁸. Isso implica um apuramento, um refinamento dos sentidos que é tarefa da filosofia suscitar numa época em que os filósofos tendem a desvalorizar a sensibilidade e a vida dos instintos. Ouvir a “música da vida”⁵⁹ é o que falta à filosofia moderna e idealista para compreender que o mundo é um complexo proteiforme composto por gradações e metamorfoses (entre as quais o próprio Nietzsche se incluiu, declarando “sou uma *nuance*”⁶⁰), quer dizer, que o mundo é vontade de poder, ou seja, “não um ser, não um devir, mas um *pathos* (...) donde só pode resultar um devir, um «agir sobre»”⁶¹. Por isso, e tal como nos propomos defender no presente estudo, a filosofia, que não é arte em sentido estrito, deve aprender com os artistas a tornar-se uma arte filosófica, que não supera os sentidos, mas os faz agir uns sobre os outros através da “leveza da metamorfose”⁶².

O nosso trabalho divide-se em duas partes principais. Na Primeira Parte, procuraremos esclarecer o modo como a reflexão de Nietzsche se encaminha do âmbito daquilo a que chama, no *Nascimento da Tragédia*, a “ciência estética” para uma tematização do que está em causa na filosofia, através da averiguação da figura de Dioniso. No primeiro capítulo concentrar-nos-emos na primeira obra publicada por Nietzsche e na análise da “monstruosa oposição”, da “hipótese metafísica” e do que

⁵² GC 280 (trad.mod.).

⁵³ GC 381 e CI “O que falta aos alemães” 7 (trad.mod.).

⁵⁴ Za I “Do ler e do escrever”.

⁵⁵ PBM 31 (trad-mod.).

⁵⁶ GC 334.

⁵⁷ PBM 34.

⁵⁸ CI “O que falta aos alemães” 6.

⁵⁹ GC 372.

⁶⁰ EH CW 4.

⁶¹ FP 1888 14 [79]: “der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein Pathos ist die elementarste Thatsache, aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt...” (KSA 13, 257).

⁶² CI “Incursões de um extemporâneo” 10.

significa propriamente a arte no contexto desse livro. Veremos como “os mundos artísticos” do sonho e da embriaguez não são arte no sentido estrito da palavra, mas instintos vitais, e como a noção de “transfiguração” permite compreender a relação da arte com a vida, pensada por Nietzsche através da imagem heraclitiana do *aíon* ou força de vida múltipla e inesgotável. A tentativa de esclarecimento da “hipótese metafísica” proposta no *Nascimento da Tragédia* levar-nos-á a considerar as aporias a que a “metafísica de artista” conduz, e a interrogar o sentido de uma esteticização da totalidade do real que impediria a determinação clara daquilo em que consiste propriamente uma obra de arte e um artista no sentido estrito. A análise da experiência do poeta lírico mostrará, por um lado, que para Nietzsche, tomar a arte como modelo da arte não significa de modo nenhum uma absolutização da arte, mas o esclarecimento do conflito gerador de formas, por outro, que enquanto “gênio apolíneo-dionisíaco” o poeta lírico apresenta o problema de uma arte que relaciona imagem ou palavra e música, e que Nietzsche considera ser o problema originário da arte, do artista e do nascimento da tragédia. Seremos, assim, levados à tentativa de reconduzir a “monstruosa oposição” à oposição entre ver e ouvir para mostrar em que se distingue a interpretação nietzschiana do nascimento da tragédia em relação à interpretação feita por Aristóteles na *Poética*. Com recurso à leitura da filóloga Nicole Loraux, veremos que, concedendo primazia ao coro e às partes líricas da tragédia, Nietzsche privilegia a música, o canto e a dança em vez do texto, dando primazia à escuta em relação à visão, e ao canto em relação ao discurso. Isto permite-lhe criticar as interpretações “alexandrinas” da filologia da sua época e compreender que, assimilando o elemento dionisíaco, a tragédia é um género em conflito onde a musicalidade da flauta e da “voz enlutada” coexiste com hinos de alegria.

Esta articulação estética será objecto de análise no capítulo II da Primeira Parte, onde mostraremos que a sua filiação não é tanto a tradição da distinção entre belo e sublime, mas a da estética musical romântica, onde as noções de “plástico” e “musical” deram o mote para a discussão do que está em jogo na “música absoluta”. Procuraremos, então, dar conta das razões pelas quais não se pode falar propriamente de uma teoria do sublime em Nietzsche, tese a que voltaremos na Segunda Parte do estudo. Concentrando a nossa atenção no contexto estético musical romântico, veremos como a discussão do conceito de música absoluta foi decisiva para Schopenhauer e esclareceremos as ambivalências com que a sua metafísica da música

adopta e adapta as teses dos românticos. Veremos como a influência das considerações e contradições de Schopenhauer a respeito da música se fez sentir nos textos póstumos escritos por Nietzsche entre 1871 e 1873, onde se revelam já as ambivalências de Nietzsche em relação ao estatuto metafísico concedido por Schopenhauer à vontade e à música, que para Nietzsche não é uma arte sublime, e cuja origem é vocal e não instrumental. Como iremos mostrar, isto implica que a música não tem uma origem metafísica, mas humana, que ela suscita nos ouvintes a criação de afectos e imagens e não a visão da essência do mundo, e que não existe uma adequação entre a música e o ser, tal como o não existe entre a linguagem e as coisas. O texto de Nietzsche remete para o *Beethoven* de Wagner, cuja análise esclarecerá o modo como o compositor desvirtua as ideias de Schopenhauer para articular o plástico e o musical, e sobretudo a figura schopenhaueriana do génio, eminentemente visual, com a do músico. Veremos que, atribuindo a categoria do sublime à música vocal, Wagner visa louvar o recuo do elemento plástico rítmico em benefício do primado melódico, cujo desenvolvimento perfeito será a melodia infinita. Ora, a “monstruosa superstição estética” que Nietzsche denuncia é a de que o fim da *Nona Sinfonia* fosse uma confissão dos limites da música, pois recorrendo ao canto, Beethoven não se socorreu do sentido conceptual, mas do elemento vocal “com que toda a música começa”. Assim, uma música que acentua, não um conteúdo semântico, mas o som da voz humana, soluciona positivamente a “superstição estética” e a “monstruosa oposição” entre o plástico e o musical, assegurando o estatuto do elemento plástico e provando que a tensão entre o dionisíaco e o apolíneo nunca pode ser superada pela supressão de um dos elementos.

No capítulo III da Primeira Parte, mostraremos como se articulam os elementos plástico/musical, não no contexto estético, mas na filosofia para a qual se desloca a primazia que Nietzsche parecia conceder à arte no *Nascimento da Tragédia*. A partir dos ensaios *Acerca da verdade e da mentira no sentido extra-moral* e *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873) veremos como Nietzsche entende o procedimento filosófico como uma deslocação de intuições para imagens, uma transferência do invisível para o visível, que requer aquilo que Nietzsche considera ser a característica mais própria do filósofo, a que chama “gosto”. Na passagem da arte para a filosofia opera-se, assim um deslize do conceito de arte, que passa a ser central para a filosofia do conhecimento de Nietzsche e para a sua filosofia da

linguagem. O filósofo é um “legislador da grandeza”, e transpõe as suas intuições em palavras e imagens, cujo valor não é demonstrativo, mas que Nietzsche considera irrefutável. Veremos como essa transposição provém de um instinto, de uma força fecunda e criadora, que é sempre inadequada, quer dizer, metafórica, e que Nietzsche põe em relevo a fecundidade e a vitalidade metafóricas por oposição à abstracção e rigidez anémicas dos conceitos, que abstraem os singulares e fixam o fluxo vital emudecendo-o. Esta tese implica, porém, o esclarecimento de que, para Nietzsche, os conceitos procedem do instinto metafórico e do seu jogo de criação e destruição de fixações semânticas. A metáfora revelar-se-á objecto e instrumento de um conflito: fixa o movimento e não deixa que ele se limite a uma transferência única e definitiva, quer dizer, a sua natureza dupla exprime-se no próprio movimento da filosofia. Isto levar-nos-á a considerar que “arte própria do filósofo” pressupõe uma liberdade e uma multiplicidade de imagens, uma “polifonia” de vozes e “disposições pessoais” que ressoam umas nas outras. Analisaremos as dificuldades de Nietzsche em definir o que é a filosofia e o modo como a sua apresentação dos filósofos pré-socráticos revela uma actividade que está entre a arte e a ciência, não se identificando com nenhuma delas, e assimilando elementos estranhos, transpondo para imagens a totalidade das coisas. Elogiando Heraclito, Nietzsche mostra como à impossibilidade de traduzir a totalidade das coisas para uma imagem única, os filósofos respondem com um jogo de metamorfoses potencialmente infinito. A heterogeneidade das filosofias, a “polifonia” é a expressão da vitalidade da filosofia, da vida da filosofia, que tem de estar sempre a nascer porque depende do soar da voz dos filósofos, da sua “personalidade”.

O capítulo IV consistirá na análise da transformação de Dioniso em deus-filósofo. Interrogando-nos sobre as razões que levaram Nietzsche a preferir este deus e não Apolo como o deus dos novos filósofos, começaremos por mostrar o que distingue o Dioniso de Nietzsche do da tradição órfico-pitagórica, e como essa distinção tem a ver com a linhagem filosófica heraclitiana que Nietzsche reconhece ser a sua. A noção de devir revelar-se-á central, associada ao movimento de metamorfose enquanto sinal da força de vida que anima e liga tudo o que existe. É este movimento que Dioniso deve figurar, enquanto força configuradora do devir que é a própria força em jogo na filosofia, e que Nietzsche vê ameaçada na época moderna pelo dogmatismo, a vontade de sistema, o elogio da erudição, fundados em preconceitos morais e metafísicos negadores da vida. Veremos como o Dioniso de

Nietzsche contraria a intuição pessimística da vida e a decadência instintiva dos europeus modernos, e para tanto teremos necessariamente de esclarecer que o que está em causa no “pessimismo dionisiaco” é um oxímoro que mantém a tensão entre dor e alegria, saúde e doença, conhecimento trágico e afirmativo. Um esclarecimento mais aprofundado do “pessimismo dionisiaco” exigirá ainda que tomemos em mãos o pessimismo schopenhaueriano e a noção de niilismo. Concentrar-nos-emos nas contradições que Nietzsche reconhece na perspectiva pessimista ascética da vida e no seu diagnóstico do pessimismo moderno, motivado pela incapacidade de suportar o sofrimento. O pessimismo dionisiaco, em contrapartida, revelar-se-á trágico no sentido em que permite compreender que o sofrimento é inerente à vida, mas afirmativo porque não rejeita o que na vida tem valor a despeito da dor que a constitui. Neste sentido, os gregos revelam-se exemplares porque, ao contrário de Schopenhauer, viam na individuação, na aparência, na arte, não a causa da dor originária, mas a transfiguração desta última, o que a contrabalança e faz acreditar que a vida tem valor e merece ser vivida. A justificação estética da existência não corresponde, assim, a uma transformação da vida em obra de arte, à “esteticização” que alguns comentadores defendem, mas à transfiguração da sabedoria de Sileno, e a um exercício de domínio da mesma através da embriaguez, na qual se percebe que a vida é feita de *Urschmerz*, mas que traz prazer, uma *Urlust*. Neste contexto ainda, mostraremos que a imagem de Sócrates praticante de música adquirirá plena significação enquanto imagem de um conhecimento trágico que entrelaça o instinto lógico com o instinto artístico, um conhecimento que não é nem arte, nem ciência, mas onde estas se estimulam reciprocamente e onde a tensão entre o elemento plástico e o musical se mantém fecunda no âmbito filosófico. Veremos que Nietzsche define a filosofia como a “arte da transfiguração”, e que esta exige uma elasticidade anímica capaz de se mover entre o fundo da vida e a superfície das coisas e que traz ao filósofo aquilo a que chama “*Heiterkeit*”. Procuraremos também averiguar como esta se opõe ao pessimismo da filosofia moderna, e como se relaciona com as noções de *Selbstüberwindung* e de convalescença, ligando os falsos opostos num movimento que rejeita a síntese, a conclusão. Isso permitirá esclarecer que é nela que Nietzsche vê a possibilidade de uma renovação da filosofia e uma compreensão alargada da vida que é o próprio “*pathos* filosófico”, o sinal de uma alma espaçosa “onde todas as coisas têm o seu fluxo e refluxo”, e que tem de ser exercitado por aquilo a que Nietzsche chama o “alargamento contínuo da própria alma” ou “auto-superação do

homem”. Trata-se de conceber, como tentaremos demonstrar, a possibilidade da deslocação de perspectivas, a arte de perceber as gradações, da qual o filósofo é o aprendiz enquanto discípulo de Dioniso. A relação de Dioniso com a hipótese explicativa da vontade de poder será também abordada e mostraremos que ela tem um antecedente nos textos de Nietzsche, a noção de “força plástica”, onde encontramos uma variação da tensão dos elementos plástico e musical, e onde a continuidade fluída e o movimento do devir se conjugam com a descontinuidade e a criação de limites e horizontes. A análise dos textos sobre Dioniso mostrará como nele está em causa esta força e seremos levados a averiguar como resolve Nietzsche a questão de apresentar um “conceito do dionisíaco” através de um nome próprio e, por outro lado, como algo que lhe é mais próprio. Veremos que ao nome de Dioniso corresponde também uma experiência humana, a experiência de uma compreensão filosófica que implica ser-se afectado, e que a liberdade filosófica surge, assim, de uma experiência afectiva, ou melhor, que a filosofia nasce do que não é conceito, do contra-conceito a que Nietzsche chama a “música da vida”. Uma análise do medo que esta música suscita nos filósofos revelará que ela equivale ao poder dos sentidos, que estes foram ouvidos de um modo diferente ao longo da história da filosofia, e que entre os modernos se desenvolveu uma progressiva intelectualização dos mesmos que neutralizou a violência com que afectavam, por exemplo, Platão. Segundo o que tentaremos provar, a compreensão disto terá levado Nietzsche a incumbir a filosofia de suscitar uma nova relação com os sentidos, a propiciar uma intensificação da relação do pensamento com os afectos e com a “música da vida” que sai do corpo e age sobre o corpo.

A Segunda Parte do nosso estudo aprofundará os temas desenvolvidos na Primeira Parte a partir da hipótese da vontade de poder, dando conta da continuidade dos problemas que se apresentam ao longo do pensamento de Nietzsche. A partir da noção de vontade de poder, desenvolveremos as críticas de Nietzsche ao sujeito e a nova relação do corpo com a racionalidade proposta pela sua filosofia, que Nietzsche designa como “psicofisiologia”. Neste contexto, veremos porque razão Nietzsche fala de uma “fisiologia da arte”, e o modo como esta implica um alargamento da noção de “estética” muito para além do âmbito estritamente artístico. A estética passa a designar todo o domínio da sensibilidade, da afectão, da fisiologia, que são inseparáveis do âmbito intelectual e racional. Atentaremos ainda na reavaliação dos sentidos incluída na hipótese da vontade de poder, bem como na compreensão da vida

como organização de forças instintivas e afectivas que visa a sua expansão contínua, e que está em causa na mesma hipótese. A sua análise mostrará como Nietzsche apresenta, uma vez mais, uma tensão entre uma multiplicidade de forças que se afectam reciprocamente, produzindo continuamente novas configurações, saindo assim o par plástico/musical fora do âmbito estritamente artístico e continuando operativo na hipótese interpretativa da vida como vontade de poder. Veremos que nela está em jogo um instinto de domínio, e procuraremos determinar o modo como se relaciona com as noções de ritmo, gosto e estilo. A análise da fisiologia da arte e da psicofisiologia do artista permitirão compreender as críticas de Nietzsche aos conceitos modernos de sujeito, liberdade da vontade, conhecimento objectivo e desinteressado, e o investimento afectivo presente, quer na filosofia, quer na arte, provarão ser a condição de possibilidade da formação de um estilo e da comunicabilidade que liga os seres humanos através de elementos que não são puramente verbais, o que mostra a continuidade com o pensamento dos textos escritos na juventude.

Começaremos a Segunda Parte por desenvolver o que está em jogo na intelectualização dos sentidos, já não na filosofia, mas na arte moderna. É a música que exemplifica da melhor maneira o que está em jogo na des-sensibilização dos sentidos, e Nietzsche mostra como esta última é um sintoma do enfraquecimento da saúde da sua época, e entendida como um narcótico, como uma fuga da realidade e como um perigo. Dedicaremos alguma atenção aos perigos que a música pode apresentar quando a escuta deixa de ser um jogo estético e livre, em virtude do poder da sedução musical, que se pode tornar tirânico, agindo sobre o corpo e sobre o espírito. Veremos também como Nietzsche mostra que é falsa a oposição entre conceito e sensação, entre o pensamento e os afectos, e como, para Nietzsche, a arte “leva longe” as sensações, intensificando e alargando a sensibilidade, e assim também o pensamento. Trata-se de descrever um modo alargado de sentir e de pensar, tanto no artista, como no espectador, modo no qual as sensações estão ligadas aos conceitos, o interior ao exterior, onde não há dentro nem fora, mas um único plano de superfícies e relações entre elas, metamorfoses, mistura em devir. Uma vez que não há sensações puras, nem pensamentos puros, também não há uma realidade pura, essencial, ou seja, toda a realidade é criação de aparências onde o movimento e o que se move não se distinguem. Isto levar-nos-á a compreender que, para Nietzsche, não existe uma

divisão entre o prazer estético e o sentimento vital, e que a arte está subordinada à vida, é uma manifestação da vontade de poder que se quer expandir, comunicar, intensificar. Se o seu pensamento concede uma atenção privilegiada à música, isso deve-se ao facto de ser a arte que mais parece facilitar a comunicação entre seres humanos, sendo que Nietzsche insere o âmbito artístico em funções não metafísicas, nomeadamente, na comunicação entre seres humanos, que não é conceptual, mas envolve todo o âmbito expressivo do corpo. Uma análise da compreensão kantiana e nietzschiana da música far-nos-á descobrir aproximações entre os dois filósofos, nomeadamente a apresentação de uma “linguagem dos afectos” (Kant) e a definição do estado estético como a “fonte das línguas” (Nietzsche). Veremos como esta linguagem funciona por contágio, pela transferência das expressões entre os corpos que permite um alargamento compreensivo anímico e físico e pressupõe uma capacidade específica de afecção. Isto levar-nos-á a concentrarmos a nossa atenção na noção central de vontade de poder, que condensa a proposta filosófica de compreender o mundo como realidade afectiva, como um movimento continuado de afecção entre forças. Veremos que esta hipótese explicativa decorre das críticas de Nietzsche ao mecanicismo, baseado numa grosseria dos sentidos visual e háptico concebidos como irreduzíveis, e que impossibilita a explicação do facto fundamental da *actio in distans* em que a própria Física se baseia. A vontade de poder é uma tentativa de superar essa insuficiência através de uma noção mais completa de força. Ela permite, como iremos mostrar, um alargamento do modo de pensar e de sentir mecanicistas porque acrescenta um complemento interior à noção de força que possibilita conceber a ligação entre aquilo que, visto do exterior, parece separado. A análise do “afecto de comando” enquanto matriz da vontade de poder mostrará que nele se trata do entrelaçamento da obediência e da autoridade, da apresentação de um obstáculo e da superação do mesmo, de uma tensão de opostos interdependentes que liga afecção e resposta. Seremos, então, conduzidos à hipótese de que Nietzsche concebe assim o conhecimento, ou seja, como perspectiva que fixa provisoriamente o que está em movimento, como metamorfose, possibilidade de mudança. O jogo contínuo de fixações revelar-se-á, portanto, como a matriz do pensamento de Nietzsche, analisada na Primeira Parte do estudo e fruto da possibilidade do alargamento anímico contínuo enquanto jogo de afecções. Mostraremos como da concepção perspectivística da vontade de poder decorre a convicção de que a verdade é aparência, de que a vida é um jogo de aparências, de metamorfose contínua de si

mesma, uma natureza proteiforme, dionisiaca, que se associa, assim, ao elemento apolíneo. Estaremos, então, em condições de compreender que “dar um significado estético à vida” significa criar aparências e cuidar delas, “amar a vida por amor do conhecimento e amar o erro por amor da vida”, nisto consistindo a filosofia entendida por Nietzsche como “gaia ciência”. Veremos que o que está em causa é conceber a arte como “*Gegenkraft*”, como refluxo da paixão pelo conhecimento que tem de ser obstaculizada para também ela crescer. Será, assim, possível perceber que a arte não é a vida, mas alarga a sensibilidade para além das dicotomias conceptuais e liberta para uma compreensão mais alargada do mundo e de nós próprios, compreensão esta que, porém, pertence à filosofia porque só ela sabe o que é a arte e um artista. Para o esclarecer devidamente, teremos de analisar as críticas de Nietzsche ao conceito de sujeito, e que serão o objecto do capítulo II, onde se tratará de mostrar que essas críticas ajudam a perceber o que é um artista, qual a especificidade de um artista moderno e qual o lugar da arte no seio das actividades humanas. Mostraremos que a psicologia de Nietzsche é paradoxal porque prescinde do conceito de sujeito, que a hipótese da vontade de poder alarga a psicologia para além da noção de ser humano e que o modelo relacional da realidade que propõe concebe uma solidariedade íntima entre o psíquico e o fisiológico, uma “psicofisiologia”. Usando o corpo como fio condutor, Nietzsche denuncia o preconceito de unidade e de causalidade como conceitos explicativos, substituindo-os pela lógica relacional do afecto de comando, onde uma coesão afectiva implica comunicação entre as forças, inteligibilidade fisiológica, transmissão e recepção de afectos e sensibilidade aos graus de força. O esclarecimento do intelecto como instrumento do corpo mostrará ainda que a sua função é simplificar, seleccionar, configurar, ou seja, a “criação de formas e ritmos” através da qual Nietzsche define o ser humano. O ponto de vista lato sobre a estética revelar-se-á novamente aqui, e aqui tematizaremos aquilo que, segundo Nietzsche, “temos de aprender com os artistas”: o jogo de transfiguração e configuração por excelência, a criação de aparências, de perspectivas. Veremos que esta criação resulta da peculiar capacidade de embriaguez dos artistas, embriaguez que é o grau mais elevado de comunicabilidade e que põe em causa a noção de vontade livre. O caso do artista é exemplar para compreender que a obediência aos instintos como leis é a experiência máxima de liberdade, à qual não se adequam nem a noção de culpa, nem a noção de mérito. Neste sentido se verá que não tem sentido falar de um “autor” porque a embriaguez é um estado de intensificação instintiva que excede a

consciência e desapossa o indivíduo de si mesmo. Por isso, como diz Nietzsche, o artista “não sabe o que faz”, é um “egoísta inocente” para o qual a melhor metáfora é a da gravidez. Através da sua análise procuraremos analisar as incongruências da moral do desinteresse e a apologia nietzschiana do egoísmo enquanto desejo de vida, amor instintivo que é inocente porque não premeditado. A metáfora da gravidez ilustra este estado de espera, a disponibilidade que afirma a fecundidade da vida que cria mais vida, e a sua análise ajudará a compreender o processo de criação artística como processo fisiológico, afectivo, instintivo, que não é controlável, antecipável, um processo de geração da obra de arte que é também gerador do artista. Na arte, a vida intensifica-se de tal forma que transborda e cria novas configurações de si mesma. Por isso, para Nietzsche, o instinto do artista visa a vida, não há arte desinteressada, ela é a forma mais elevada do interesse pela vida, a forma mais elevada do desejo, ou, como diz Nietzsche, do amor, que é “a prova da força transfiguradora da embriaguez”.

No capítulo III, aprofundaremos mais em concreto as críticas de Nietzsche ao desinteresse na arte a partir da sua proposta de encarar o problema estético a partir das experiências do artista. Mostraremos que a contraposição entre o desinteresse kantiano e a promessa stendhaliana de felicidade na *Genealogia da Moral* tem uma variação na contraposição entre Schopenhauer e Platão no *Crepúsculo dos Ídolos* para demonstrar que, na sua fisiologia da arte, Nietzsche defende que o estado estético transfigura a sensualidade intensificando-a, e suscitando no contemplador a embriaguez e não um estado desinteressado. Veremos que, na beleza, o homem transfigura as coisas até que estas espelhem a sua perfeição, e que a beleza é uma das “nossas categorias estéticas humanas” sem as quais o mundo é caos para toda a eternidade. Assim se compreenderá que o belo não tem a ver com desinteresse, mas com amor, com o instinto criador, com a relação afectiva que configura o caos. Mostraremos que Nietzsche contrapõe esta relação amorosa com o mundo à objectividade reclamada pelo conhecimento moderno, e que se manifesta nas correntes naturalistas e realistas da arte da sua época. Uma análise das mesmas mostrará a pertinência do diagnóstico de Nietzsche acerca da fraqueza instintiva de transfiguração e a decadência fisiológica típicas da modernidade, manifestas na incapacidade de assimilar seleccionando o que não é nocivo, de não se deixar esmagar pelos contactos afectivos, pela incapacidade de interpretar, de resistir a estímulos. O

décadent sofre de uma excessiva permeabilidade que é uma doença, uma fraqueza na coordenação dos estímulos, um aumento desmesurado das experiências vividas, uma “despersonalização”. Veremos ainda que Nietzsche não pretende suprimir a *décadence*, mas vê que ela ameaça a Europa de uma forma inédita e que a arte moderna é sintomática dessa ameaça, procurando a expressão a todo o custo, o efeito e um inebriamento que provém da fraqueza da vontade e da procura de paliativos e da anulação de si. Como iremos mostrar, nestas tendências, Nietzsche reconhece um empobrecimento da capacidade de alargamento dos sentidos que a arte pode favorecer, e a urgência de a reabilitar para reabilitar a vontade de viver. É neste contexto que a beleza adquire um papel tão decisivo nos últimos textos de Nietzsche, pois enquanto humanização do mundo, no belo o homem adora-se a si próprio e encontra um modo de valorizar a vida e o mundo. Por outro lado, ela indica a força plástica, o domínio de algo que lhe resiste, e não uma excitação estéril dos sentidos. Defenderemos ainda que, não discutindo explicitamente as categorias do belo e do sublime, Nietzsche dedica um capítulo de *Assim falava Zaratustra* ao homem sublime, incapaz da beleza e da leveza, um penitente do espírito que não aprendeu a superar-se a si mesmo. A análise de Wagner como um exemplo de um artista incapaz de criar beleza e da sua arte do efeito, da grandeza, do gigantesco, esclarecerá os motivos que levaram Nietzsche a considerá-lo como o típico *décadent*, que prefere o esmagador, o que priva de resistências, o que priva de pensamento e obriga a obedecer. À sua música, Nietzsche opõe a de Bizet que liberta o espírito, alarga o pensamento e onde os sentidos são suscitados e se superam, vão mais longe, geram novos sentimentos e novos pensamentos. Compreenderemos, então, que a possibilidade do modo alargado de pensar e de sentir é favorecido pela música enquanto a escuta for um exercício de liberdade do espírito que não é obediência passiva, mas expansão, superação, e que Nietzsche identifica com a filosofia. Veremos ainda que Nietzsche diagnostica em Wagner um instinto dominante que não foi o de um músico, mas o de um actor, e o modo como isso explica a conversão do compositor ao ideal ascético e à filosofia de Schopenhauer. Será também mostrado que, enquanto actor, Wagner carecia de testemunhas, de público, de audiência, pelo que a sua arte é o contrário daquilo a que Nietzsche chama a “arte monológica”.

No último capítulo do nosso estudo, trataremos das noções de ritmo, gosto e estilo como noções estético-fisiológicas, cujo âmbito ultrapassa o âmbito artístico,

mas que se ligam intimamente com a arte. Não separando o sentimento estético das sensações corporais, Nietzsche não dissocia uma faculdade de conhecimento da afecção estética. Assim, as objecções que faz à arte de Wagner não são estéticas, mas fisiológicas, quer dizer, remetem para o domínio do sensível na sua variedade e diversidade. Isto é indicado pela noção de ritmo, na qual voltamos a encontrar o par plástico/musical e um elemento que convoca a fisiologia e a sensibilidade. Veremos como o resultado dos estudos que Nietzsche dedicou à rítmica grega na sua juventude ecoam ainda nas críticas que faz à “degenerescência do sentido do ritmo” que diagnostica na música de Wagner, e que, quando liga a música à dança, à marcha ou à respiração, é no ritmo que Nietzsche pensa: a música liga-se ao corpo, “pois todo o ritmo fala aos nossos músculos”. Estaremos, então, em condições de compreender que, ao provar que a noção de ritmo é histórica, quer dizer, que a forma de sentir o ritmo não é absoluta e varia consoante as épocas, e esclarecendo ainda que a intervenção da legislação filosófica alterou o modo de compreensão do que está em jogo no ritmo, Nietzsche parece indicar que não é aos artistas que compete inverter a degenerescência do sentido do ritmo, mas aos filósofos. Como veremos, é na noção de gosto que Nietzsche estabelece a distinção entre um filósofo e um artista. Se este último é dominado pela sua “força criadora”, não tem tempo nem forças para avaliar, para formular juízos acerca de si, das suas obras ou do mundo, essa avaliação revela-se, antes, a tarefa de criar valores, a tarefa da “arte própria do filósofo”, que é o homem do gosto mais apurado. A análise do modo como o gosto liga o plano fisiológico e o plano do juízo mostrará como ele implica mudanças, um exercício de selecção, e a relação de uns sentidos com os outros no contexto do refinamento da sensibilidade que a filosofia de Nietzsche propõe. Veremos também qual a relação que é possível estabelecer entre o gosto e a legislação filosófica, a tarefa de criar conceitos que foi objecto de análise na Primeira Parte do estudo, e a intempestividade que é própria do filósofo e que o torna tão difícil de definir e, muitas vezes, incompreensível para os outros homens. É no contexto da possibilidade ou impossibilidade de compreensão, de comunicação e de inteligibilidade de um filósofo que uma análise da noção de estilo se afigura pertinente. Com ela concluiremos o nosso trabalho, averiguando as críticas de Nietzsche à universalização de experiências singulares, e o modo como a nova linguagem filosófica que propõe liga, por um lado, a escrita com o corpo, a música e a dança, e, por outro, a leitura com um exercício da sensibilidade que convoca todos os sentidos. Assim esperamos ter contribuído para

esclarecer que o estilo filosófico contém “pensamentos daquela espécie particular que cria pensamentos”, suscitando um modo alargado de sentir cujo modelo não é a universalização conceptual, mas uma “afinidade de ouvido”, um parentesco, o *pathos* que, tal como na vontade de poder, é um afecto que “só pode agir sobre qualquer coisa da mesma natureza”. Se, como defende Nietzsche, nos filósofos “absolutamente nada é impessoal”, a filosofia tem de combater a falsa pretensão de objectividade, pois ela vive da sua contínua intensificação, da acção de uns filósofos sobre os outros, geradora de novos pensamentos, de novos movimentos.

PRIMEIRA PARTE:

Dioniso e o dionisiaco

*“Mas não entendeis isto? De facto, entender-nos
irá dar muito trabalho. Procuramos palavras,
procuramos talvez também ouvidos. Quem somos
nós, então?”*

A Gaia Ciência §346

I. Uma “oposição monstruosa”?

*“E uma vez que abandonaste Dioniso,
também Apolo te abandonou.”*

O Nascimento da Tragédia §10

Os “mundos artísticos” do sonho e da embriaguez

Começaremos o nosso estudo pela indagação do que está em causa nas noções apolíneo e dionisiaco, tal como são apresentadas em *O Nascimento da Tragédia*. A análise do seu carácter problemático levar-nos-á a averiguar, por um lado, qual a relação que Nietzsche estabelece entre estas noções e as de sonho, embriaguez, “mundos artísticos”, imagem, música e poesia lírica, e, por outro, a sua significação para o diagnóstico que apresenta na mesma obra acerca da cultura moderna. Esta significação revelar-se-á crucial para o esclarecimento da questão que se encontra no horizonte da Primeira Parte deste trabalho e que podemos enunciar, de uma forma genérica, deste modo: por que razão concede Nietzsche primazia ao elemento dionisiaco, não apenas na sua primeira obra, mas ao longo de todo o seu pensamento? É nossa convicção, e procuraremos demonstrá-lo ao longo do presente trabalho, que a resposta a esta pergunta é o que justifica a primazia da filosofia sobre a arte no pensamento de Nietzsche, não obstante a importância que a arte possui na sua obra.

Nietzsche é, em grande medida, o responsável pelo interesse dos modernos por Apolo e Dioniso. Embora não tenha sido o primeiro a dotar estes deuses da sua

importância simbólica, é sobretudo a partir da publicação de *O Nascimento da Tragédia* (1872) que o apolíneo e o dionisiaco entram no vocabulário da filosofia e da estética⁶³. A primeira frase de *O Nascimento da Tragédia* designa o âmbito estético como aquele que muito ganharia se se chegasse não apenas à “compreensão lógica”, mas à “certeza imediata da intuição” de que o desenvolvimento da arte se encontra ligado à “duplicidade” do apolíneo e do dionisiaco, instintos opostos que só na tragédia ática surgem “acasalados”⁶⁴. Às divindades Apolo e Dioniso associa Nietzsche a “monstruosa oposição” entre “a arte do artista plástico, apolínea, e a arte da música, isenta de imagens, como sendo a de Dioniso”⁶⁵. A “duplicidade” a que o desenvolvimento da arte está ligada indica uma diferença essencial entre elementos opostos, que Nietzsche faz corresponder à diferença que existe entre os sexos, de cuja “luta permanente e reconciliação apenas periódica” depende toda a procriação.

A pergunta que se coloca desde logo é a de saber por que razão opõe Nietzsche a arte das imagens à música em vez de simplesmente as distinguir. Na verdade, elas não são apenas diferentes, mas são ditas estimular-se reciprocamente, dando continuamente origem a novas criações. Nietzsche reconduz estas formas de arte a determinações fundamentais da vida humana, e fala de “instintos” (*Triebe*), sugerindo assim que na imagem e na música a vida humana exprime enquanto vida instintiva. Para uma melhor compreensão desses instintos, Nietzsche propõe pensar o modo como os experimentamos, quer dizer, apresenta Apolo e Dioniso como fenómenos fisiológicos experimentados por todos os homens, aos quais chama “os mundos artísticos separados do sonho e da embriaguez”⁶⁶. Não se trata, portanto, de uma apresentação de abstrações conceptuais sem relação com a experiência humana,

⁶³ Sobre o contexto histórico, filológico e estético em que surgiu o interesse pelos dois deuses, e a sua estreita relação com o interesse pela tragédia grega no pensamento alemão do século XVIII e com a discussão sobre o Laoconte inaugurada por Lessing cf., respectivamente, SILK, M.S./ STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 (em particular o primeiro capítulo, “Germany and Greece”), UGOLINI, Gherardo, *Guida alla lettura della Nascita della Tragedia di Nietzsche*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007 (em particular, p.47-50 e o capítulo da Bibliografia “Dionisiaco e apollineo”, p.187-188). Ainda sobre a ocorrência da noção de dionisiaco nos autores do Romantismo alemão, nomeadamente, em Friedrich Schlegel, cf. BARALE, Ingrid Hennemann, “*Subjektivität als Abgrund. Bemerkungen über Nietzsches Beziehung zu den Frühromantischen Kunsttheorien*” in *Nietzsche-Studien* 18 (1989), p.182-202. Para uma perspectiva mais biográfica que explicita as fontes do *Nascimento da Tragédia* a partir dos estudos de juventude de Nietzsche, cf. ANDLER, Charles, *Nietzsche, sa vie et sa pensée. Tome II. La jeunesse de Nietzsche jusqu’à la rupture avec Bayreuth*, Gallimard, Paris, 1920, em especial o cap. 4 (“Les sources du livre sur la naissance de la tragédie”), p. 219-274.

⁶⁴ NT 1 (tradução modificada).

⁶⁵ *Idem* (trad. mod.).

⁶⁶ *Ibidem* (trad. mod.).

mas de experiências concretas que Nietzsche designa como pertencentes ao âmbito da natureza. Identificados com o sonho e a embriaguez, Apolo e Dioniso indicam instrumentos de libertação, elementos enviados ao homem pela natureza, pela Primavera e pela noite⁶⁷. Mas como compreender, neste contexto, que sejam designados como “mundos artísticos”? Ou seja, que relação têm estes fenómenos fisiológicos, estes instintos naturais, com a arte?

Ao falar dos “mundos artísticos do sonho e da embriaguez”, Nietzsche não afirma que eles são arte no sentido estrito do termo, pretendendo antes sublinhar a especificidade de tais experiências no contexto geral da experiência humana, e em particular, o que as distingue em relação à experiência quotidiana. Trata-se em ambos os casos de experiências de intensificação da vida que trazem consequências para a nossa compreensão da mesma. O sonho é, de algum modo, a imagem originária da arte imagética, na medida em que as imagens oníricas surgem sem intervenção artificial, pelo que, ao experimentá-las, qualquer ser humano se sente como um “pleno artista”. Nos sonhos experimentamos as imagens na sua força máxima, quer dizer, “comprazemo-nos no entendimento imediato da figura, todas as formas nos falam, nada há de indiferente e desnecessário”, e “na suprema vida desta realidade de sonho temos, porém, ainda a sensação translúcida da sua aparência”⁶⁸. Isto significa, em primeiro lugar, que a experiência onírica é a experiência de uma imagem (ou de várias imagens) como uma configuração que reúne todos os elementos numa presença que se demora diante de nós e que age sobre nós, mantendo fixos os limites dessa configuração que subitamente vem ter connosco e nos mostra a vida a uma luz diferente da da vigília. Por outro lado, a relação que temos com essa imagem é uma relação com algo que, aparecendo, nos solicita, qualquer coisa onde “todas as formas nos falam”. Que não existe ali nada de “indiferente e desnecessário” é precisamente o que distingue a experiência onírica da experiência da realidade quotidiana: nos sonhos experimentamos uma completude, uma “perfeição” imagética, uma suficiência a que nada pode ser acrescentado ou subtraído, e que é o oposto, diz Nietzsche, da “realidade quotidiana lacunarmente inteligível”. Mas, como é também sublinhado, o prazer sentido na experiência onírica não anula a sensação da sua aparência, ou seja (e

⁶⁷ Cf. COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, Relógio d'Água, Lisboa, 2000 (tradução e prefácio de Maria Filomena Molder), p. 16.

⁶⁸ NT 1 (trad. mod.)

Nietzsche admite que “pelo menos é esta a minha experiência”), o sonhador sabe que está a sonhar, não confunde sonho e vida. É justamente porque se subtrai à realidade quotidiana que o sonho possui “perfeição” imagética, não pertencendo, na sua coerência e unidade, ao mundo da vida de todos os dias, quer dizer, consistindo, por isso, num “mundo artístico”⁶⁹. A perfeição da unidade imagética do sonho apresenta, assim, a aparência de completude que falta à nossa experiência da vida quotidiana, e a partir dessas imagens, diz Nietzsche, o sonhador “interpreta a vida”, “exercita-se para a vida”⁷⁰. Nesse sentido, o sonho pode então ser considerado como o “*analogon* simbólico” de todas as artes, “através das quais a vida é tornada possível e digna de ser vivida”, desde que a “delicada linha que a imagem onírica não pode ultrapassar” seja respeitada, “caso contrário a aparência trair-nos-ia como realidade grosseira”⁷¹.

O que assim é sublinhado como condição necessária para que se possa interpretar a vida segundo o exemplo originário do sonho é a selecção imagética, formal, implicada nessa interpretação: se nada há ali de indiferente ou desnecessário, é porque, os sonhos omitem coisas, seleccionam e privilegiam algumas formas em relação a outras. Por outro lado, se a contemplação das imagens oníricas não autoriza a confusão com o não sonhado, trata-se ali de uma visão que “interpreta”, que

⁶⁹ O que suporta a interpretação analógica de Nietzsche entre o “mundo artístico” do sonho e as imagens artísticas é a oposição entre a realidade “lacunar” e a “perfeição” do mundo apolíneo, do sonho e das artes, que aperfeiçoam o mundo da aparência através de uma segunda ordem da aparência, como defende Achim Geisenhanslücke na obra *Le sublime chez Nietzsche*, L’Harmattan, Paris, 2000 (p.65-66). Seguimos aqui também a interpretação de Günter Figal, que sustenta, através argumentação apresentada acima sobre a não confusão entre sonho e realidade, a distância que separa Nietzsche de Schopenhauer no que ao olhar do artista diz respeito: o comentador cita os §§ 3 e 5 de *O Mundo como Vontade e Representação*, onde Schopenhauer defende a afinidade estreita entre a vida e o sonho, de tal modo que pode ficar por decidir se o mundo existe ou é apenas um sonho (aspecto a que Nietzsche se refere em NT 1). Neste contexto, sob o olhar do artista tal como é apresentado no §34 da obra de Schopenhauer, o mundo torna-se objectividade da Ideia, uma revelação de si próprio onde já não é possível “separar o intuído da intuição” e onde já não aparece “a coisa singular, mas a Ideia, a forma eterna”. Como assinala Figal, a definição nietzschiana do sonho é a de uma imagem perfeita que, ao contrário do que defende Schopenhauer, se distingue justamente por isso da nossa experiência “lacunarmente inteligível” da realidade. Cf. FIGAL, Günter, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Reclam, Stuttgart, 2001 (p.72 ss). Esta argumentação parece-nos convincente o bastante para que a contraponhamos à tese de Julian Young, que critica duramente a leitura de Walter Kaufmann para quem *O Nascimento da Tragédia* apresenta já a emancipação de Nietzsche em relação ao pessimismo schopenhaueriano (cf. KAUFMANN, Walter, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, Princeton, 1950, Part II, cap. 4 “Art and History” (p. 99-131)). Young defende que a primeira descrição que Nietzsche faz dos objectos estéticos apolíneos em NT 1 mostra que estes são modelados a partir das ideias platónicas de Schopenhauer. Embora as dívidas do NT ao pensamento de Schopenhauer não possam ser de modo algum elididas, como teremos ocasião de mostrar recorrendo também à leitura de Young, não nos parece que elas se joguem no estatuto da imagem apolínea e onírica enquanto imagem artística, por razões que se desenvolverão adiante. Cf. YOUNG, Julian, *Nietzsche’s philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992 (p. 25-57).

⁷⁰ NT 1.

⁷¹ *Ibidem*.

“exercita para a vida”, e que nasce de uma “necessidade”⁷². O sonho pertence à realidade aparente apolínea, e a aparência não é perturbada pela realidade imprevisível, incontrolável. Isto implica que a experiência da vida numa forma onírica, aparente, formalmente delimitada, é uma experiência interpretativa da realidade “lacunarmente inteligível”, como se disse acima, que só se torna numa experiência de “entendimento global”⁷³ quando o nosso acesso é mediado por um sonho ou por um “mundo artístico”. É por isso que a Apolo não pode faltar aquela linha que demarca a ilusão apolínea da realidade, a noção de limite, de medida, o *principium individuationis*, do qual o deus é a “magnífica imagem divina”⁷⁴. O instinto apolíneo exprime-se na fragmentação em indivíduos, que se repete na experiência dos homens, correspondendo às formas dos sonhos e das obras de arte. Isto significa que ao *principium individuationis* pertencem as imagens oníricas e artísticas diante das quais o ser humano contempla realidades fictícias, ilusórias, desdobrando-se e realizando o “facto inicial”⁷⁵ que consiste no estar simultaneamente a ser e a ver-se ser.

Ora, Nietzsche associa Dioniso ao segundo “mundo artístico” e à experiência da embriaguez, onde justamente os limites, o *principium individuationis*, é quebrado, o que parece contrariar a definição do “mundo artístico” como uma experiência de uma configuração delimitada, tal como foi descrita acima. Se o sonho é o *analogon* simbólico de todas as artes porque a imagem onírica oferece a vida numa imagem com limites claramente definidos, como compreender que a experiência da embriaguez, que se define justamente por um quebrar dos limites, possa ser definida como “mundo artístico”? Onde fica a selecção interpretativa, a transfiguração, como Nietzsche lhe chamará adiante, sobre a qual se funda o olhar que experimenta a configuração formal do sonho e das imagens artísticas? Para responder a estas perguntas importa recordar que, desde o início, Nietzsche remete as artes apolíneas e a arte dionisiaca para instintos, quer dizer, para forças que de algum modo nos conduzem em determinadas experiências e intensificam a experiência de estar vivo. Donde a escolha de nomes de deuses gregos, ou seja, de poderes que determinam a vida humana sem que esta se lhes possa furtar. Este aspecto ajuda-nos a compreender

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Termos de Giorgio Colli, *op.cit.*, p. 18.

que a experiência da embriaguez é, tal como a experiência onírica, uma experiência a que nos oferecemos ou que padecemos, e em ambos os casos com prazer. E acontece que o “voluptuoso arrebatamento” sentido por ocasião da quebra do *principium individuationis* tem precisamente na sua origem uma experiência de unidade: “a união entre um ser humano e outro” e a unidade do homem com a natureza⁷⁶. Assim, em ambos os “mundos artísticos” se pode falar de unidade — o mundo onírico oferece exemplos de configurações imagéticas e delimitadas e na experiência da embriaguez o homem experimenta a unidade como fusão com tudo o que existe.

Mas o que dizer, então, da distância própria e necessária para a constituição do “mundo artístico” apolíneo no que à embriaguez diz respeito? O sonho, como vimos, é um puro assistir, um “olhar com precisão e agrado” que se mantém distante das imagens contempladas, sabendo que são meras aparências e onde, porém, “todas as formas nos falam”. Ou seja, o sonho interpreta a vida, precisando, por sua vez, de ser ele próprio interpretado. A experiência da distância que padecemos no sonho em relação ao que vemos é também essencialmente a experiência do indivíduo enquanto ser singular, que se sente de algum modo separado de tudo o resto. Na embriaguez, por seu lado, a experiência de unidade é completamente diferente porque implica uma radical ausência de distância, uma perda dos limites que consiste em deixar-se levar e perder no movimento e na impermanência. Neste sentido, ela é um auto-esquecimento, não como anestesia, mas como consentimento em abdicar de qualquer delimitação, como mergulho numa ausência de limites onde a vida é experimentada de um modo tão excepcional como nos sonhos. O que os “mundos artísticos” possuem, então, em comum é o facto de serem mundos de excepção que irrompem na experiência quotidiana. A nossa experiência habitual é uma mistura entre estar mergulhado nas acções e distanciarmo-nos delas, uma combinação de momentos de embriaguez com momentos de distanciamento que nos “mundos artísticos” são como que libertados da mistura, podendo ser experimentados cada um por si.

E no entanto, sendo “mundos artísticos”, o sonho e a embriaguez não são arte, mas “poderes artísticos que brotam da natureza sem mediação do artista humano”, “estados artísticos imediatos da natureza”, “instintos artísticos da natureza”⁷⁷. Isto significa que constituem os domínios onde a arte é possível, ou seja, que “face a essas

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ NT 2 (trad. mod.)

situações artísticas imediatas da natureza, todo o artista é um «imitador»”. Voltaremos à noção de «imitação» um pouco adiante, mas de momento interessa-nos distinguir a satisfação “imediate”, directa, do instinto natural nos “mundos artísticos”, da satisfação “mediada”, indirecta, em que verdadeiramente consiste toda a arte, para procurar compreender em que consiste a “monstruosa oposição” entre a arte apolínea e a arte dionisiaca. Enquanto “mundos artísticos”, o apolíneo e o dionisiaco não estão ligados um ao outro, são como que reciprocamente indiferentes, pois nem a experiência do sonho diz respeito à embriaguez, nem esta se relaciona com a experiência onírica. Assim, só acontece oposição, luta, conflito de opostos quando há mediação, quer dizer, quando se trata de arte. Que a arte é mediação, que ela é a “verdadeira mediadora”, como escreveu Goethe⁷⁸, significa, por um lado, que toda a arte implica uma transgressão do plano que apresenta, uma transformação daquilo que as obras mostram, ou seja, a vida que é como que o seu Outro, e a partir do qual ela nasce. Mas, por outro lado, e de forma simultânea, isso significa ainda que, distinguindo-se do que mostra, a arte conserva em si o seu Outro, apresentando precisamente a oposição que a constitui. Foi isto que Nietzsche viu nos gregos e na sua cultura essencialmente apolínea, que transfigurou o instinto dionisiaco num “fenómeno artístico”⁷⁹, quer dizer, que o assimilou numa mediação artística, numa forma de arte. Nietzsche fala da “reconciliação”⁸⁰ dos dois opostos, de um “acasalamento” entre a forma apolínea e algo que lhe era estranho, ao qual impôs determinadas condições formais. O elemento dionisiaco, “bárbaro”⁸¹, é transformado, na cultura grega, em arte, quando o “desencadeamento total de todas as forças simbólicas”⁸² na embriaguez é mediado pela dança e pela música e não consiste numa vertigem directa e arbitrária na sua manifestação⁸³.

A arte não corresponde, então, aos “mundos artísticos”, mas a vida que não é simplesmente vida, e isto deve encontrar-se também na arte apolínea, que, tal como a

⁷⁸ “A verdadeira mediadora é a arte. Falar sobre a arte é querer servir de mediador a essa mediadora. De onde resultam, aliás, tantas das nossas delícias.” Goethe, *Máximas e Reflexões*, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 2000, tradução de José M. Justo (p.12).

⁷⁹ NT 2.

⁸⁰ NT 1 e 2.

⁸¹ NT 4.

⁸² NT 2 (trad. mod.)

⁸³ Como assinala Giorgio Colli, chamando “instinto estético” ao dionisiaco, Nietzsche viu que no culto de Dioniso não estava apenas em causa o desencadeamento animal dos instintos, mas também dança, música, jogo, estado contemplativo, transfiguração artística, controlo de uma grande emoção. Cf. *La Sapienza Greca I*, Adelphi, Milano, 1995 (p.18-19).

arte dionisiaca, implica uma experiência peculiar de esquecimento. Nas imagens apolíneas, a vida é vista a uma determinada luz, com uma configuração determinada que o artista só alcança se esquecer “a terrível impertinência” do dia⁸⁴. Tal não significa, de modo nenhum, que o artista esquece o dia — suspendendo a sua “impertinência”, esquece apenas o que é despropositado, excessivo, o que não cabe nos limites da forma, pois, tal como o sonho, a arte apolínea necessita daquilo de que se distancia para se evidenciar mais claramente como aparência. A imagem artística é uma aparência que deve ser entendida enquanto tal. Esta ideia é ilustrada por Nietzsche com a descrição da *Transfiguração* de Rafael, quadro que apresenta o “processo originário” do artista apolíneo⁸⁵. A cena do rapaz possuído na metade inferior do quadro é o “reflexo [*Widerschein*] do eterno conflito, o pai das coisas”, ou seja, é a apresentação imagética da vida indivisa que se contradiz a si própria enquanto perda dolorosa da individualidade. A imagem do rapaz indica a quebra dos limites, o colapso da forma. Em contrapartida, na imagem da parte superior do quadro, na imagem de Cristo transfigurado surge “um novo mundo aparente igual a uma visão [*visionsgleichen Scheinwelt*], do qual os que se encontram presos à primeira aparência nada vêem — um pairar luminoso no mais puro deleite e a contemplação indolor que brilha a partir de olhos distantes”⁸⁶. Neste mundo apolíneo da aparência, a arte da imagem celebra-se a si mesma, mas a proveniência das imagens surge como uma transfiguração da vida que abandona os seus limites, e que está presente na parte inferior do mesmo quadro. Ou seja, a transfiguração imagética tem como correlato a vida desfigurada da qual provém. A escolha desta pintura de Rafael revela-se, assim, decisiva porque ela mostra de modo exemplar o conflito que está na origem da arte, a tensão da qual nascem todas as imagens, pois apresenta justamente aquilo do qual parte, a vida desfigurada, à qual a arte apolínea dá uma forma de acordo com as suas leis. No contexto do que nos importa desenvolver, diremos para já que o conflito apresentado no quadro de Rafael tem uma estrutura a que chamaremos oximórica, seguindo uma indicação que será devidamente assinalada adiante, figurando um acasalamento de elementos opostos que se mantêm em tensão, e cuja especificidade será ainda matéria de análise. Por ora, adiantaremos a hipótese

⁸⁴ NT 4 (trad. mod.)

⁸⁵ NT 4 (trad. mod.) Para uma análise desta descrição, cf o estudo de Günter Figal “Aesthetically limited reason: on Nietzsche’s *Birth of Tragedy*” in BEISTEGUI, Miguel de/ SPARKS, Simon (eds.), *Philosophy and Tragedy*, Routledge, London/NY, 2000 (p. 139-151)

⁸⁶ NT 4.

de que a *Transfiguração* é uma imagem do que está em jogo no nascimento da arte, e que ela anuncia, de algum modo, os elementos que Nietzsche irá atribuir ao nascimento da tragédia. Para defender esta hipótese, é necessário aceitar que o quadro de Rafael contém em si mais do que o ingrediente visual, quer dizer, importa admitir que, enquanto tensão entre opostos, ele inclui o outro elemento da “monstruosa oposição” e que é um elemento sonoro⁸⁷.

Ora, se, em relação à vida assinalada como sofrimento, Nietzsche fala de “reflexo”, em relação à transfiguração fala de um “mundo da aparência semelhante a

⁸⁷ Ou seja, importa seguir, numa medida muito específica, como o fazemos aqui, as “glosas” de Louis Marin sobre esta obra em *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Éditions du Seuil, Paris, 1993 (p. 233-266). Interessam-nos, em particular, dois aspectos da análise de Marin. Em primeiro lugar, a relação imagem/voz que encontra neste quadro. Analisando os relatos de Mateus, Marcos e Lucas do episódio da transfiguração de Cristo, o autor conclui que “o acontecimento a que se chama Transfiguração ou Metamorfose é (...) o do poder de origem e de fundamento [de todas as imagens]” (p. 236). O autor assinala que o sinal que qualifica a forma e o rosto, as vestes e a face do transfigurado é o branco, o branco da luz e do brilho solar, cujo valor é extremo porque no “branco inimitável” (Marcos 9,3) se mostra a condição de possibilidade de todas as figuras e de toda a visualidade: “O segredo da transfiguração é, portanto, o branco absoluto, e a sua lição para as artes visuais (...) é a de que a arte de dar a ver (...) deveria emergir entre (...) o «dizer» da condição de toda a visualidade e (...) o «dito» de uma figura visível” (p. 237-238). Nos textos das Escrituras, Marin descobre que a transfiguração é como que uma nebulização da circunscrição de um corpo, a cessação da oposição fora/dentro, nebulização da figura na luz que ela assume e que a envolve num movimento misterioso de uma opacidade transparente que se materializa no proferir da voz, da *phonê* (de Moisés, Elias e Jesus em Marcos 9, 4-6 e de Deus a Pedro em Mateus 17, 5, Marcos 9, 7 e Lucas 9, 35). Por isso, o autor conclui que “a imagem-luz é voz.” (p.247). A voz nasce, então, do branco de uma nuvem que a dá ver, o que implica uma identificação do visual e do vocal: tal como a luz, a voz é a condição de todas as palavras, e trata-se ali da voz através da qual o Pai gera maternalmente a Imagem. Assim, ver a voz é escutar a imagem, “verbo que se fez carne” (João 1, 14). É esta equivalência entre voz e luz que a transfiguração permite enigmaticamente ver e ouvir. Estas considerações revelar-se-ão muito férteis para a compreensão do que está em jogo na tese de Nietzsche acerca do nascimento da tragédia e que desenvolveremos em pormenor. O segundo aspecto que nos importa ainda reter da análise de Louis Marin tem também a ver com o nascimento da arte, mas considerado a partir da sua paternidade problemática, quer dizer, considerado a partir da problema da identidade do seu autor. Concluindo o seu estudo com uma glosa ao §4 do NT, o autor considera que no último quadro de Rafael foi o deus Apolo que apareceu a Nietzsche, e que o filho desfigurado não é a figura da dor originária, mas a imagem em espelho da figura do único fundamento do mundo, tal como o filho transfigurado é a aparência da aparência que a oferece ocultando-a (p. 264). A *Transfiguração* de Rafael mostra, portanto, “a imagem da origem” (em baixo) e a “origem da imagem” (em cima) (p. 265): “na obra de Rafael (...) e no seu nome, (...) a imagem «realiza» o seu criador pela auto-geração de si mesma”, o que mostra o “poder genealógico desta imagem”, em cujos cruzamentos (também pictóricos) “a identificação do sujeito como transfiguração ocupa o lugar e o instante do centro (...) ponto, instante onde a identidade do «eu» (do «autor») é atravessada, para se reconhecer como tal, por uma intensificação a que Nietzsche chamará (...) «embriaguez dionisiaca». (...) Força, potência, poder genealógico da imagem que gera o seu próprio autor: auto-geração, auto-engendramento” (p. 266). Esta inversão da ideia de que é o artista que cria a obra, a tese de que não existe um sujeito artista, é explicitamente desenvolvida por Nietzsche a partir da figura do poeta lírico nos §§5 e 6 do NT. Em rigor, como pretendemos mostrar recorrendo também a textos posteriores ao NT, Nietzsche não apenas rejeita as noções de sujeito e de identidade em geral, como a convicção de que, no que aos artistas diz respeito, essas noções são desprovidas de sentido será repetidamente afirmada ao longo de todo o seu pensamento. Um exemplo da continuidade do seu pensamento filosófico, que procuraremos provar no presente estudo.

uma visão”⁸⁸. Um reflexo é um espelhamento, não um brilho directo, ou seja, nele a vida indivisa apresenta-se dentro dos limites imagéticos apolíneos. Em contrapartida, o “mundo da aparência” é “semelhante a uma visão”, quer dizer, é parecido com um sonho que dá a ver qualquer coisa transfigurada na pura articulação do mundo artístico apolíneo. O quadro de Rafael é ambos, mundo de aparência e reflexo, pois a cena da metade inferior está também integrada no quadro, que leva assim para dentro de si o reflexo integrando a vida contraditória no mundo da aparência. Na *Transfiguração* coexistem, portanto, também e justamente na sua diferença, o reflexo, ou seja, a vida que se contradiz a si própria, e o mundo da aparência. O que o quadro mostra é a transfiguração da vida não transfigurada, ou seja, “numa suprema simbologia artística, aquele mundo apolíneo da beleza e o seu subsolo, a terrível sabedoria de Sileno, e entendemos por intuição a sua mútua necessidade”⁸⁹. Transfigurando dentro de si mesma o fluxo sem figura, o movimento vital que escapa e desfigura todas as formas, a imagem integra esse elemento oposto, estranho, que agora só existe na dependência da transfiguração.

Por seu lado, a arte constituída a partir do elemento dionisiaco é também mediação, porque ela só surge no contexto da civilização apolínea e da sua especificidade, e transfiguração, na medida em que é, também ela, uma forma de arte que articula o puro fluxo vital. Mas ela traz uma novidade, pois nela é aceite o “não apolíneo”⁹⁰, ou seja, o excessivo, o febril, o orgiástico e também aquilo a que Nietzsche chama “o poder perturbante do som, a corrente unificadora da melodia”⁹¹. Quer dizer, na cultura apolínea grega, o movimento selvagem, o instinto bárbaro recebe uma forma artística. A partir dos princípios apolíneos forma-se na experiência dionisiaca aquilo a que Nietzsche chama a música⁹². Para compreender o que Nietzsche tem em mente, interessa pensar que a arte das imagens tem um aspecto gestual, e lembrar que ela é também é possível no *medium* das palavras. Apolo era o “deus de todas as forças plásticas” e também “o deus vidente”, “a divindade da luz” e dos contornos⁹³, e o mesmo instinto que se materializou em Apolo “deu vida a todo o mundo olímpico” na poesia homérica. Ou seja, a afinidade entre imagem e palavra

⁸⁸ NT 4.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ NT 2.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

funda-se na plasticidade, na luminosidade, na nitidez da natureza apolínea, e também no poder de limitar, contornar, individuar unidades descontínuas. Tal como as imagens, também as palavras definem, distinguem, condensam multiplicidades em limites determinados. É no contexto desta afinidade entre imagem e palavra que Homero surge a Nietzsche como um artista apolíneo, um poeta que apresenta a experiência imagética do sonho na linguagem diurna. Isto significa, segundo tentaremos mostrar, que na poesia homérica Nietzsche descobre aquele que é o único movimento admitido na arte apolínea, um movimento que implica também ele medida e que é o ritmo. Era o ritmo que fazia com que os gregos concebessem a música como uma arte apolínea, e enquanto tal, diz Nietzsche, “ela era-o apenas (...) como o bater das ondas do ritmo, cuja força foi desenvolvida para expressar estados apolíneos”⁹⁴. Nietzsche acrescenta que só dionisiacamente libertado é que o ritmo se torna música, ou seja, no “poder perturbante do som, na corrente unificadora da melodia e no mundo totalmente incomparável da harmonia”⁹⁵. Esta “libertação dionisiaca” da música apolínea, do ritmo, significa que, se Apolo se transfigurou Dioniso, a inversa também se verificou: a melodia e a harmonia dionisiacas contaminaram a música apolínea, transformando-a também numa música diferente. Do que se trata aqui é do nascimento da poesia lírica (Nietzsche menciona apenas Arquíloco⁹⁶), na qual as palavras e a música se irão relacionar de um modo novo em relação à poesia homérica.

Ora, isto acontece, em particular, no canto, que é a lírica originária, onde a música, que é continuidade, movimento, fluxo de elementos ligados ou “corrente”, como lhe chama Nietzsche, se vai relacionar de um outro modo com a palavra, o elemento apolíneo, individuado, detreminado. Para Nietzsche, a poesia lírica é, portanto, na sua essência, música, e o lírico cria uma imagem sonora que é uma “repetição do mundo e uma segunda reprodução do mesmo”⁹⁷. A lírica “produz agora um segundo reflexo como símbolo ou exemplo singular”, que é a palavra tornada imagem, e assim “a música torna-se de novo visível” para o poeta lírico “como uma imagem onírica simbólica”⁹⁸. Na arte lírica, a música alcança uma relação inédita com

⁹⁴ NT 2.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ NT 5.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Idem.*

as aparências, uma relação que seremos tentados a definir como uma coincidência de opostos, expressa no oxímoro “música visível”. Trata-se aqui, como na *Transfiguração*, da assimilação ou transformação de elementos diferentes que agem um sobre o outro, e só em virtude dessa acção recíproca, que é sobretudo tensão e conflito e nunca verdadeira adequação ou homogeneização, se pode, como vimos, falar de arte. No caso da arte lírica, que é essencialmente música, o artista dionisíaco articula o fluxo vital, quer dizer, configura-o num movimento musical que transfigura a experiência vivida. A lírica é, portanto, simultaneamente “reflexo (...) desprovido de imagens e conceitos” da vida experimentada dionisiacamente, e imagem apolínea que se liberta pela música e ao mesmo tempo a reflecte. Isto significa, se assim o podemos dizer, que as imagens líricas não se aguentam por si próprias, não são autónomas enquanto puras imagens, ou seja, que elas só podem ser compreendidas na sua relação com a musicalidade da voz que as enuncia. Ao contrário da pura arte das imagens, na lírica estas não são experimentadas como visões silenciosas, mas ligadas ao desdobramento da articulação musical. Melhor dizendo, na medida em que a imagem é produzida no e pelo reflexo não imagético e não conceptual da música, temos de ouvir, deixar soar, surpreender a música na linguagem para compreender o seu sentido. Por isso, contrariamente ao que sucede com as imagens apolíneas, que são aparições diante das quais nos podemos demorar contemplativamente, aqui as aparências só acontecem no movimento, no fluxo musical. Neste sentido, a arte lírica é superior à arte imagética porque na primeira a transfiguração é continuada e mostra-se no seu acontecer, ao passo que, na segunda, se trata de um acto único de transfiguração, onde o resultado imagético não mostra a sua proveniência. Assim, e prolongando o que estava já em causa no exemplo da *Transfiguração*, Nietzsche interpreta a arte lírica como a autêntica auto-apresentação e o autêntico auto-conhecimento da arte — o lírico é simultaneamente “sujeito e objecto, poeta, actor e espectador”⁹⁹.

Tudo isto diz já muito do que é decisivo acerca da tragédia e do seu nascimento: Nietzsche compreende a tragédia como lírica teatralmente desenvolvida, como uma forma de arte que nasce do coro dionisíaco e desenvolve os diálogos e a acção como imagens, como visões do coro. Que as partes corais são “o regaço

⁹⁹ NT 5.

materno do drama”¹⁰⁰ ajuda a comparar a arte dionisiaca e a apolínea, pois nesta última a vida aparece numa transfiguração onde o fluxo da vida parece ser um elemento perturbador da ordem aparente, onde tudo surge plasticamente reunido e acompanhado apenas pela medida organizadora do ritmo. A arte dionisiaca, por seu lado, é como que uma mediação móvel, consiste em movimentos, gestos e sons. É nesta medida que, para Nietzsche, ela exprime maior afinidade do que a arte apolínea com as expressões vivas (com as quais, porém, não se confunde, como sublinhámos atrás), e assim à essência da tragédia pertence o facto de ela “alcançar enquanto totalidade um efeito que está para além de todos os efeitos artísticos apolíneos”¹⁰¹. Na tragédia as imagens não repousam simplesmente em si próprias, e estão ligadas à sua “libertação” dionisiaca, pelo que Nietzsche fala da “identidade entre a linha melódica e a figura”¹⁰². O prazer de nos deixarmos levar por elas contradiz a contemplação meramente visual e faz sentir de modo mais claro que a arte nasce da vida, que “a mais clara nitidez da imagem não é aqui suficiente” porque ela parece “tanto revelar como encobrir alguma coisa”, exortando-nos a “rasgar o véu e desnudar o misterioso fundo, precisamente porque aquela visibilidade total e iluminada mantinha o olhar afastado, impedindo-o de penetrar com maior profundidade”¹⁰³. Uma apresentação artística da vida só é convincente se apontar, não para trás de si, mas mais profundamente para a apresentação e o apresentado, para a vida na sua falta de articulação e de individuação, para a força geradora de todas as formas. Por isso, não é no apresentado, mas no apresentar que encontramos a promessa de uma satisfação mais elevada na aniquilação do mundo das aparências.

Este aspecto reconduz-nos ao que estava em causa na ideia do artista como «imitador» das “situações artísticas imediatas da natureza”¹⁰⁴ mencionada atrás, e à qual ainda teremos de regressar. A experiência do verdadeiro “espectador estético” da tragédia, que “tem de olhar e simultaneamente transcender o olhar”¹⁰⁵, consiste em partilhar o prazer na aparência e na visão que são próprios da esfera apolínea e, simultaneamente, negar esse prazer e sentir uma satisfação ainda maior na aniquilação do mundo visível da aparência, no próprio movimento de criação de “mundos da

¹⁰⁰ NT 8.

¹⁰¹ NT 21 (trad. mod.)

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ NT 24.

¹⁰⁴ NT 2.

¹⁰⁵ NT 24.

aparência semelhantes a uma visão”. A experiência da aparência liga e não liga realmente, e é por essa razão que, no *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche vê realizada a maior possibilidade da arte na arte trágica, onde estão presentes o elemento apolíneo e o dionisíaco, e que é capaz de exprimir a vida e apresentar o mundo manifestando a luta entre o movimento do devir e a sua fixação em formas, ou seja, “a construção e destruição lúdicas do mundo individual”, numa experiência análoga à descrita por Heraclito quando compara “a força criadora do mundo a uma criança que ao brincar coloca pedras aqui e acolá, construindo e derrubando montes de areia”¹⁰⁶. Ora, no fragmento B52 a que Nietzsche se refere, Heraclito fala de «aíon», que é como uma criança que joga colocando pedras num jogo de tabuleiro, e «aíon» pode ser ali traduzido por «vida» ou por «força de vida»¹⁰⁷. Assim, para Nietzsche, a frase de Heraclito transforma-se num retrato do artista cósmico que encarna uma “força plástica” (noção que terá mais desenvolvimentos após o *Nascimento da Tragédia*), força esta que destrói para poder construir novas imagens. Enquanto “justificação do devir”¹⁰⁸, ou, ainda nos termos do *Nascimento da Tragédia*, enquanto “consolação metafísica”¹⁰⁹, a tragédia permite compreender que “no fundamento das coisas e apesar de toda a mudança dos fenómenos, a vida é indestrutivelmente poderosa e plena de prazer”¹¹⁰. A tese de que “só como fenómeno estético é que a existência e o mundo encontram uma justificação eterna”¹¹¹ apresenta a força de vida, não como fúria de destruição e de aniquilamento, mas como força criadora e recriadora que oferece novas formas à criação de formas. Estas últimas não são, porém, arbitrárias,

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Cf. FIGAL, Günter, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, op.cit., p. 98. Giorgio Colli traduz assim o mesmo fragmento: “A vida é uma criança que brinca, que desloca as peças sobre o tabuleiro: regimento de uma criança.”, e no seu comentário sublinha que “por muito discutida que possa ser a interpretação, [em Heraclito] deve-se sempre ver a resistência da multiplicidade a qualquer unificação”. Cf. *La sapienza greca III. Heraclito*, Adelphi Edizioni, Milano, 1996 (p. 35 e 181). Devemos ainda assinalar que na obra *La voix endeuillée*, cujas teses sobre a tragédia analisaremos adiante, Nicole Loraux cita a explicação de Émile Benveniste acerca desta “expressão indo-europeia da eternidade” que designa a “força vital”, e na qual converge o advérbio «sempre», mas que é um «sempre» que “indica o que é perpetuamente recomeçado, antes de ser um sempre permanente e imóvel”. Para o linguista, o «aíon» é uma “força una e dupla, transitória e permanente, esgotando-se e renascendo no decurso das gerações, abolindo-se na sua renovação e subsistindo para sempre pela sua finitude sempre recomeçada”: “implicando recriação incessante do princípio que a alimenta, [a força de vida] sugere ao pensamento a imagem mais imperiosa daquilo que se mantém sem fim na frescura do sempre novo” (BENVENISTE, Émile, “*Expression indo-européenne de l’immortalité*” in *Bulletin de la Société de Linguistique*, 1937 citado por Loraux, op.cit., p. 47-48). Voltaremos a esta definição do termo *aíon* para vermos em que medida ele se adequa de modo muito concreto à figura de Dioniso.

¹⁰⁸ FTG 5.

¹⁰⁹ NT 7.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ NT 5.

porque a sua criação é legislada, segue a ordem apolínea que necessita, por seu turno, do seu princípio oposto que se sujeita à sua ordenação. O que está, portanto, assim em causa, não é uma síntese, mas a tensão de opostos referida atrás, e que ainda analisaremos com mais pormenor. Ao contrário da síntese, que resolve, conclui, homogeniza a pluralidade dos elementos que a compõem, uma relação de tensão intensifica os elementos que a constituem, potenciando a sua estimulação recíproca. É nesse sentido que o anseio do espectador estético não resulta de uma insatisfação com as imagens que contempla, mas de nelas pressentir também novas formas e pressentir a força da qual podem nascer. A esta força vai Nietzsche dar o nome de Dioniso.

Analogias e aporias da “metafísica de artista”

A “oposição monstruosa” entre Apolo e Dioniso é apresentada por Nietzsche como tendo uma dimensão estética e uma dimensão histórica. Nietzsche sugere que os deuses tutelaram épocas sucessivas da história do povo grego que alternaram numa sucessão de períodos dominados pelas características específicas de cada um deles¹¹². Neste contexto interpretativo, Dioniso regressa numa época dominada por Apolo a uma Grécia protegida das agitações febris e de todos os excessos pela medida apolínea que inicialmente resistiu, acabando, porém, por acolher o seu opositor no “objectivo comum a ambos os instintos”, a tragédia ática¹¹³. A investida dionisiaca e a resistência apolínea são ainda expostas por Nietzsche como um confronto de expressões musicais opostas. Comparada com a música dionisiaca, a música apolínea era como “arquitectura dórica em sons, mas em sons apenas sugeridos, como são próprios da cítara”, pois o elemento que caracterizava a música dionisiaca — e, diz Nietzsche, “a música em geral” — era o “poder perturbante do som, a corrente unificadora da melodia e o mundo totalmente incomparável da harmonia”¹¹⁴. Contudo, sublinha Nietzsche, e apesar da tremenda diferença sentida entre estas modalidades musicais, perante a música dionisiaca o grego apolíneo descobria com pavor algo que não lhe era estranho e que a sua consciência apolínea apenas cobria com um véu. Ou seja, o grego apolíneo reconhecia algo familiar naqueles sons bárbaros tão distantes da sua civilização. E o que ele reconhecia era a natureza sobre a

¹¹² NT 4. A este respeito, cf. SILK, M.S./ STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, *op.cit.*, p. 185-187.

¹¹³ NT 4.

¹¹⁴ NT 2.

qual se ergue toda a civilização, tendendo esta a manter os limites que separam os indivíduos e que o dionisiaco destrói, restaurando a unidade originária. O dionisiaco é, assim, compreendido como o “subsolo”¹¹⁵ sobre o qual se ergue a civilização apolínea, mas que esta última não pode suprimir, do mesmo modo que o poder civilizacional não consegue suprimir o poder da natureza.

Da cultura apolínea faziam parte os deuses olímpicos entre os quais está Apolo, “o pai de todo o mundo olímpico”¹¹⁶. Apolo é um deus criador de deuses e encarna o instinto, a necessidade que deu vida a esse mundo divino, uma “existência exuberante e triunfante, na qual tudo o que existe é divinizado, independentemente de ser bom ou mau”¹¹⁷. Esta “exaltação fantástica da vida”, porém, não obstava a que os gregos conhecessem e sentissem “os horrores e as coisas tremendas da existência”, presentes na sabedoria popular através da lenda do rei Midas e de Sileno, que apresentava uma compreensão pessimista da vida. O mundo olímpico de que Apolo é o pai revela-se, então, como uma transfiguração desse pessimismo, só possível num povo “tão único na sua capacidade para o sofrimento”¹¹⁸. A alegria que marcava as divindades olímpicas incitava os gregos a continuar a viver “sob o brilho claro do sol de tais deuses”¹¹⁹. Do mesmo modo, diz ainda Nietzsche, “o mesmo instinto que chama à vida a arte”¹²⁰ incitava-os a viver, ou seja, na arte a vida era glorificada, sendo para tanto necessário que aqueles homens se sentissem eles próprios dignos de serem glorificados numa imagem bela. Na beleza da esfera olímpica, os gregos viam-se reflectidos num “espelho transfigurador”, através do qual lutavam “contra o talento para o sofrimento e para a sabedoria no sofrer, talento esse correlativo ao artístico”¹²¹. A vida bela dos deuses homéricos era, assim, um reflexo invertido da sabedoria de Sileno: para eles, o pior seria morrer em breve e a segunda coisa pior seria morrer um dia.

É da compreensão da necessidade mútua dos elementos opostos, da ligação entre o mundo apolíneo e o mundo dionisiaco, que surge a “hipótese metafísica” que Nietzsche apresenta neste texto: o ser verdadeiro e Uno primordial, a “eterna dor

¹¹⁵ NT 4.

¹¹⁶ NT 3.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

primitiva, fundamento único do mundo” necessita da “deleitosa aparência”, tem, diz Nietzsche, uma “ardente nostalgia de aparência”¹²². A realidade empírica fragmentada em indivíduos é uma aparência desse Uno, tal como o sonho, por sua vez, e de acordo com a analogia adoptada por Nietzsche, em relação a essa mesma realidade. Isto quer dizer que a unidade originária padece de um excesso, que ela se excede continuamente a si mesma gerando sempre novas aparências onde a dor originária do seu excesso é transfigurada em alegria e beleza. Neste contexto de necessidade idêntica e mútua, é legítimo perguntar por que razão fala, então, Nietzsche de uma “monstruosa oposição”¹²³. Significa ela uma oposição no seio da própria natureza¹²⁴? É verdade que o horizonte em que *O Nascimento da Tragédia* é o da “ciência estética”, mas as analogias que apresenta indicam que a arte e a estética parecem funcionar como uma forma de compreensão da realidade. Neste sentido, pode defender-se que a estética do *Nascimento da Tragédia* apresenta uma ontologia¹²⁵. Porém, essa tese sobre o ser em geral deve-se, em grande medida, a uma compreensão de experiências específicas do ser humano, quer dizer, a ontologia que subjaz à estética do *Nascimento da Tragédia* enraíza-se numa antropologia. É ela que funda o procedimento analógico de Nietzsche, ou seja, é com base numa compreensão antropológica que Nietzsche estabelece uma compreensão analógica.

Podemos, no entanto, perguntar em que medida é esta leitura compatível com a hipótese metafísica apresentada no §4 do livro: se a compreensão da realidade é apresentada a partir de um fundamento metafísico, transcendente, como pode ela possuir simultaneamente um fundamento antropológico, imanente? Como resolver esta dificuldade, que de algum modo atravessa todo o projecto filosófico de Nietzsche, e a questão, enunciada no Prefácio a esta obra, da arte como a “a

¹²² NT 4.

¹²³ NT 1.

¹²⁴ John Sallings defende que, na discussão acerca dos *Kunsttriebe der Natur*, é como se a própria natureza já contivesse em si a transição para a arte ou como se natureza e arte se cruzassem numa região que não seria meramente uma ou outra, uma espécie de “proto-arte natural ou natureza proto-artística”. Cf. *Crossings. Nietzsche and the space of tragedy*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1991 (p. 21)

¹²⁵ Como faz Eugen Fink, afirmando que no NT “o tema estético adquire a condição de um princípio ontológico fundamental” e que, na mesma obra, “Nietzsche serve-se de categorias estéticas para fundamentar a sua visão fundamental do ser”. Cf. FINK, Eugen, *A filosofia de Nietzsche*, Presença, Lisboa, 1988 (p. 17 e 18).

actividade propriamente metafísica desta vida”? Dito de outro modo, como entender o que está verdadeiramente em causa na “metafísica de artista”¹²⁶?

Ainda no §1, Apolo é o nome que sustenta a analogia entre duas experiências humanas, o sonho e a criação de imagens artísticas, bem como do deus da individuação, do *principium individuationis*. Por seu lado, como vimos anteriormente, a quebra da individuação é a “essência do dionisíaco”, que “nos é dada ainda de modo mais aproximado pela analogia com a embriaguez”, e, sob o efeito do instinto dionisíaco, cada ser humano se sente unido não só aos outros seres humanos, mas também à natureza, numa experiência que revela a unidade fundamental de tudo o que existe, a experiência da fusão com o Uno primordial. Mas Nietzsche vai ainda mais longe, afirmando que nesta experiência “o ser humano já não é artista, tornou-se obra de arte”¹²⁷. É neste ponto que a analogia parece dar um salto demasiado grande. Se, de algum modo, é possível compreender a analogia entre um homem que sonha e um artista produtor de imagens pelo ingrediente visual que constitui ambas as situações, quer dizer, pelo facto de ambas consistirem em visões que abrem uma nova compreensão, uma nova interpretação da vida, já é menos compreensível que sob o efeito da embriaguez o homem se transforme em obra de arte. A pergunta que se coloca imediatamente é a de saber quem é o artista dessa obra; a segunda será a de saber o que é a arte propriamente dita num contexto em que não se distingue dos seres humanos. Nietzsche responde à primeira pergunta, dizendo que, no estado dionisíaco, o ser humano é uma obra do “artista dionisíaco dos universos”¹²⁸. Este artista, este “deus artista”, como diz no §5 do “Ensaio de Autocrítica”, explica, portanto, a dança e o canto do ser humano embriagado. Assim, pareceria legítimo defender que no *Nascimento da Tragédia* o mundo é compreendido por analogia com uma obra de arte, com um fenómeno estético produzido por um deus-artista, e que é isto que está em causa na metafísica de artista¹²⁹.

¹²⁶ NT “Ensaio de Autocrítica” 2.

¹²⁷ NT 1.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ A sustentar esta tese poder-se-ia citar o fragmento póstumo 2[110] de 1885/1886, onde Nietzsche reflecte retrospectivamente sobre a sua primeira obra e fala da metafísica de artista como uma compreensão do mundo enquanto “a sucessão de visões e libertações divinas na aparência” (KSA 12, 115). Sobre a metafísica de artista, cf. o artigo “*Artistenmetaphysik*” in OTTMANN, Henning (Hrsg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben—Werk—Wirkung*, Verlag J.B.Metzler, Stuttgart/Weimar, 2000 (p. 194-195), onde é sublinhado o que vimos atrás, isto é, que no NT Nietzsche concebe o mundo como uma espécie de jogo artístico e que, portanto, a *Artistenmetaphysik* configura o mundo como um jogo

Ora, esta interpretação é problemática porque Nietzsche não desenvolve explicitamente a analogia que sustenta tal compreensão. Para a esclarecer devidamente, invocaremos os §§57-58 dos *Prolegómenos* de Kant e a analogia que define o antropomorfismo simbólico¹³⁰. Neste último, não atribuímos ao criador do mundo as propriedades pelas quais pensamos os objectos da experiência (como num antropomorfismo dogmático), mas atribuímos essas propriedades à sua relação com o mundo. Tal como remetemos um relógio, um barco, um regimento ao relojoeiro, ao construtor e ao coronel, assim também atribuímos o mundo sensível a um entendimento desconhecido em si mesmo, e apenas considerado em relação ao mundo de que somos parte. A esta operação chama Kant “conhecimento por analogia”, que não significa uma semelhança imperfeita entre duas coisas, mas uma semelhança perfeita de duas relações entre coisas inteiramente dissemelhantes. Assim, o que se afirma através da analogia é a semelhança de uma relação e não de propriedades de objectos. A questão que se coloca, então, é a de saber até que ponto será legítimo pensar a metafísica de artista enquanto procedimento analógico através da definição kantiana do conhecimento por analogia. Na verdade, Kant apresenta o conhecimento por analogia no contexto da explicação do sentido positivo dos limites da razão, que não produz um objecto que está fora dos limites da experiência possível, mas determina analogicamente uma relação deste mundo a uma razão autónoma no quadro

heraclitiano de forças, pelo que “a metafísica estética de Nietzsche é uma estética metafísica”. Esta interpretação não coincide, porém, com a leitura de Volker Gerhard, para quem “deus” é, no NT, apenas uma metáfora sem força legitimadora, porque uma razão divina só pode ser ali remetida para a vontade concebida por Schopenhauer, que é uma vontade metafísica fora do espaço e do tempo e sem nenhuma finalidade, e não é um princípio fundador, não podendo, por conseguinte, legitimar nada. Por isso, o comentador defende que, no NT, o mundo se identifica com as exigências humanas de sentido, o que indica que Nietzsche partilha a convicção do seu século de que as grandes instâncias metafísicas são apenas projecções do espírito humano (ou, como iremos ver melhor adiante, antropomorfismos). Assim se compreende, defende ainda Gerhard, a coincidência da justificação da existência com a justificação do mundo (“só enquanto fenómeno estético é que a existência e o mundo estão eternamente justificados” (NT 5)). É a isto que o comentador chama “*die ästhetische Wendung*” de Nietzsche (p.56), ou seja, a viragem da moral e da religião para a estética. Gerhard mantém o registo analógico a que Nietzsche recorre, desenvolvendo analogias entre arte, mundo e homem: tal como a arte não fornece uma restituição ou um testemunho do “mundo verdadeiro”, do ser da natureza ou da vida, assim também o mundo não depende de intenções, fundamentos ou finalidades exteriores, não precisa de deus ou razão, e é, como uma obra de arte, completamente legitimado por si próprio (o comentador fala, então, da “auto-suficiência do mundo”, do seu “sentido imanente” (p.59)), raciocínio este que vale também para o ser humano, para a “legitimação do homem a partir de si próprio” (p.60). Cf. “*Artistenmetaphysik*” in *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Reclam, Stuttgart, 1988 (p.46-71). Esta tese merece-nos algumas reservas que explicitaremos em seguida, na medida em que parece sobrar, em todo o caso, um “resto” que este comentador não leva em conta.

¹³⁰ KANT, Immanuel, *Prolegómenos a toda a metafísica futura que queira apresentar-se como ciência*, Edições 70, Lisboa, 1988 (tradução de Artur Morão), p.152.

da tendência metafísica que é própria da razão humana. É a esta tendência que Nietzsche parece ceder ao apresentar a sua hipótese metafísica no §4 do livro, violando, porém, a definição kantiana da analogia ao atribuir determinações dos objectos da experiência possível, nomeadamente atributos humanos, ao criador do mundo: este é visto como um artista, mas também como um ser que sonha e sofre, como um desejo sempre renovado de aparência, como uma interioridade que se desdobra em formas¹³¹.

Neste contexto, o facto de a hipótese metafísica do *Nascimento da Tragédia* assentar numa analogia parece revelar uma dívida maior a Schopenhauer do que a Kant. No §18 do *Mundo como Vontade e Representação*¹³², Schopenhauer defende que a significação do mundo é dada pelo sujeito, não enquanto sujeito puro do conhecimento (que não existe porque qualquer sujeito tem um corpo, ou seja, faz parte do mundo), mas enquanto indivíduo, ou seja, na sua identidade com o seu corpo. O corpo é-lhe dado de duas maneiras distintas, como representação e como vontade, pelo que através dele acede a “um conhecimento duplo e heterogéneo de uma mesma coisa”, do “único objecto imediato do sujeito”¹³³, e que pode servir como chave para penetrar em todos os fenómenos que só conhecemos como representações. Ou seja, para “atribuir maior realidade ao mundo” recorremos a uma analogia, supondo que os fenómenos são semelhantes àquilo que, para nós, existe de mais real e possuem igualmente uma existência como representações e uma essência que deverá ser análoga àquilo que, em nós, chamamos vontade. A analogia entre corpo e mundo assente na dupla natureza de ambos corresponde à compreensão do homem como microcosmos apresentada no §29¹³⁴. E no entanto, *O Nascimento da Tragédia* não

¹³¹ No já citado fragmento póstumo 2[110] de 1885/1886, Nietzsche fala da produção de uma “contínua, profusa e infundável tensão e aperto de um deus”, que só através de constantes metamorfoses e mutações conseguia vencer as suas dores (KSA 12, 115). Na nota que acrescenta ao §58 dos *Prolegómenos*, Kant defende que, segundo a analogia, se afirma a relação da causalidade da causa suprema com o mundo tal como a razão humana é afirmada em relação às obras de arte; no entanto, sublinha Kant, a natureza dessa causa suprema permanece desconhecida: chamamos-lhe razão, não porque lhe atribuímos essa propriedade humana, mas pelo que conhecemos dos seus efeitos, que comparamos com os efeitos produzidos pela razão humana. Nietzsche, por seu lado, propõe uma analogia do jogo de criação do mundo com o jogo da criação artística e noutra nota de 1885/1886 sobre NT escreve que, nesse texto, “o mundo não é senão arte” (2[119], KSA 12, 121).

¹³² Doravante *Mundo*. Segue-se a edição *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1960-1965 (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, p. 238).

¹³³ §19, *op.cit.*, p.162.

¹³⁴ §29, *op.cit.*, p. 237-241. No livro *Une philosophie du conflit. Études sur Schopenhauer*, PUF, 2004, Sandro Barbera refere que Schopenhauer utiliza o termo “analogia” no sentido que lhe confere Kant no

apresenta em nenhum momento esta definição do ser humano como microcosmos, falando do homem como “obra de arte”, como se disse já, e ainda, no fim da obra, como um “devir em dissonância”¹³⁵. A dificuldade que o procedimento analógico de Nietzsche coloca, então, é a da compreensão dos termos em que se funda a analogia (deus, homem, mundo, arte) que não parecem inteiramente dissemelhantes (como exigia Kant) mantendo-se uma certa ambiguidade na medida em que ambos são ditos “artistas”. Por outro lado, o próprio movimento da analogia não é claro: se não se trata de um antropomorfismo dogmático (no qual deus é idêntico ao homem), as analogias de Nietzsche são, como diz num texto póstumo de 1884/1885, analogias com o homem¹³⁶; mas se o ser humano é a obra de arte de um “deus-artista”, se ele é como os guerreiros de uma batalha pintados numa tela¹³⁷, essa compreensão parece retirar-lhe o fundamento antropológico, pois, enquanto obra dessa força divina, toda a realidade é arte, não se distinguindo o homem das outras coisas. Este aspecto complica, por seu lado, ainda mais um problema, pois se tudo é arte, que lugar sobra

§58 dos *Prolegômenos*, e que é graças ao procedimento analógico que propõe o duplo conhecimento do corpo como “chave” do conhecimento da totalidade dos fenômenos e como alternativa à explicação mecanicista da natureza oferecida pela Física sua contemporânea. A analogia entre corpo e mundo na sua dupla natureza de representação e vontade corresponde à compreensão do homem como microcosmos apresentada no §29 do *Mundo* (p.63-73).

¹³⁵ NT 25.

¹³⁶ FP 36[31] (KSA 11, 563), onde Nietzsche discute o conceito de «força» tal como é entendido pela Física moderna e afirma a necessidade de lhe atribuirmos uma “dimensão interior”, a que chama “vontade de poder”: “Não há nada a fazer: temos de conceber todos os movimentos, todos os «fenômenos», todas as «leis» apenas como sintomas de um processo interno, e servir-nos da analogia com o homem até ao fim.” Veremos adiante que Nietzsche apresenta justamente o conceito de vontade de poder no §36 de *Para além do bem e do mal* como “o mundo visto a partir de dentro”, e o mesmo conceito volta a colocar a questão que nos ocupa neste momento do nosso trabalho, ou seja, a da identidade ou não identidade do ontológico com o antropológico: será legítimo defender uma esteticização da totalidade do real no sentido de se compreender que o mundo é uma absoluta criação humana? O despedimento da metafísica tal como é levado a cabo por Nietzsche equivalerá a uma condenação do homem a ver por todo o lado apenas espelhamentos de si próprio ou haverá lugar no seu pensamento para aquilo a que se chamou um “reverso do antropomorfismo”? Voltaremos necessariamente a estas questões no decurso do nosso estudo. Não deixaremos, porém de referir que, segundo Volker Gerhardt, Nietzsche pensa o conceito de *Wille zur Macht*, a auto-organização da vida, por analogia com a arte, falando este comentador da «*analogia mentis individualis*» que fornece a Nietzsche esse mesmo conceito e abrange a unidade dos momentos interior e exterior de todos os acontecimentos singulares, unidade que Nietzsche descobre no desdobramento das forças criadoras do homem. Para o comentador, a vontade de poder tem, assim, uma origem estética e, em última análise, essa força fundamental da vida só é pensável a partir da experiência humana, pois só o homem tem acesso a uma interioridade, pelo que temos de nos servir da «*analogia hominis*» até ao fim. Cf. “*Sensation und Existenz. Nietzsche nach hundert Jahren*” in Nietzsche-Studien 29 (2000) (p.102-135).

¹³⁷ NT 5.

para a arte propriamente dita?¹³⁸ O que é, afinal, no contexto do *Nascimento da Tragédia*, um artista?

Dissemos que, no §2, o artista é definido como um imitador das “situações artísticas imediatas da natureza”, e a forma artística específica da tragédia aparece como aquela onde o fenómeno propriamente artístico se revela do modo mais adequado. A tragédia funciona como o modelo onde se mostra o que a arte é, de modo que nela o próprio fazer artístico se confronta com as suas condições de possibilidade¹³⁹. A tragédia mostra que a arte não é mera imitação da natureza, como vimos, mas transfiguração da mesma, e nela o artista surge como um intermediário, um *medium* do Uno primordial. É através da análise da poesia lírica grega e do seu desenvolvimento na tragédia, que, como dissemos atrás, Nietzsche procura compreender o papel mediador da arte, em particular nos §§5 e 6. O poeta lírico é definido como um artista dionisíaco, que começa por se unir ao Uno primordial e reproduzir esse Uno como música para, depois, a música se lhe tornar visível como imagem onírica simbólica sob o efeito apolíneo do sonho. Se “o artista plástico (...) está mergulhado na pura contemplação das imagens” e o “músico dionisíaco é, sem qualquer imagem, apenas (...) ressonância da mesma”, no poeta lírico (de que o poeta trágico é a forma suprema) justapõem-se ambas as experiências num momento que suspende a sua subjectividade e em que o poeta se torna, simultaneamente, no criador da imagem e na imagem criada, o que deixa a questão da autoria numa situação problemática, como se indicou a propósito da *Transfiguração* de Rafael, e como teremos ocasião de analisar mais profundamente. Libertado do seu “eu”, como diz Nietzsche, “despojado de si próprio” por uma “disposição musical”, por um

¹³⁸ Tal é a pertinente pergunta de Volker Gerhardt, que defende, porém, que o conceito de arte precede metodologicamente o de vida porque só a compreensão do primeiro permite compreender a segunda, ou seja, que a vida só tem sentido como análogo da arte. O comentador defende que a “revolução estética de Nietzsche” consistiu em colocar a arte no lugar do conhecimento, da consciência e da filosofia enquanto contra-movimento da moral e da religião, que inverteu a ordem tradicionalmente consagrada. Não sendo razoável discutir a importância “metodológica” (para usar o termo do comentador) da arte no pensamento de Nietzsche, não podemos, contudo, subscrever a tese de que o seu conceito tenha precedência sobre o da vida — que faríamos, então, da intenção explícita de “ver a arte sob a óptica da vida” (“Ensaio de Autocrítica” 2)? Ou ainda da afirmação de NT 7, segundo a qual através da arte é a vida que salva o heleno de ansiar por uma negação budista da vontade? Por outro lado, a ideia de que, no pensamento de Nietzsche, a arte é colocada no lugar da filosofia vai ao arrepio da tese central deste trabalho, como se espera esclarecer ao longo do seu desenvolvimento. Cf. “Nietzsches ästhetische Revolution” in *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, op.cit., p. 12-45.

¹³⁹ É a tese de Günter Figal, que subscrevemos aqui. Cf. Nietzsche. *Eine philosophische Einführung*, op.cit., p. 66.

“encantamento dionisíaco-musical”, no reflexo apolíneo ele vê-se a si mesmo, sendo distinto de si próprio porque a figura que ali se apresenta e diz «eu» não é “o ser humano empírico-real, mas a única primeira pessoa verdadeiramente existente” para a qual os seres humanos são “imagens e projecções artísticas”¹⁴⁰, possuindo a sua mais alta dignidade enquanto obras de arte.

Ora, segundo julgamos poder demonstrar, isto não significa uma esteticização da existência e da totalidade do real, mas um desenvolvimento do conflito oximórico que mencionámos atrás. De acordo com o que dissemos sobre essa tensão de opostos, não é possível defender que cada forma de vida está exhaustivamente determinada porque isso seria prescindir justamente do movimento contínuo de determinação e escamotearia o facto de o poder de gerar formas ser irreduzível a cada uma das formas que gera. Para Nietzsche, o paradigma da arte não é uma absolutização da arte porque esta procede da vida, e não o contrário. A importância das manifestações artísticas reside no facto de nestas se mostrar que a vida pode ser, não substituída pela arte, mas apresentada por ela. É na diferença em relação à existência que a arte se pode constituir como a sua apresentação mais adequada, não se podendo, contudo, confundir com o apresentado como o indicam as críticas de Nietzsche ao naturalismo grego¹⁴¹ e moderno¹⁴². Por outro lado, existem incontáveis possibilidades de apresentação, uma irreduzível pluralidade de formas de apresentação. Por isso, nem tudo o que existe é arte, mas aquilo que tudo é pode a arte mostrá-lo. Isto vale também para a filosofia, que não se deve tornar arte, como iremos procurar desenvolver, embora possua com a arte afinidades decisivas.

Voltando ao problema do poeta lírico — figura definitivamente problemática, que abdicando da sua subjectividade, não deixa de dizer «eu» —, Nietzsche declara que a “nossa estética” é insuficiente para dar conta dele, e mesmo Schopenhauer “não dissimulou a si próprio a dificuldade criada pelo poeta lírico”, encontrando uma solução que Nietzsche diz “não poder partilhar com ele”¹⁴³. Em rigor, como diz Nietzsche, do que se trata verdadeiramente no *Nascimento da Tragédia*, o “verdadeiro objectivo” desta obra, é justamente compreender o “génio apolíneo-dionisíaco”¹⁴⁴: só

¹⁴⁰ NT 5.

¹⁴¹ NT 7, 11.

¹⁴² NT 19.

¹⁴³ NT 5.

¹⁴⁴ *Idem*.

ele sabe o que está em causa na criação artística, a saber, um fazer sobre ou a partir de si mesmo e um assistir que é simultâneo a esse fazer. As noções de ser sujeito e objecto transformam-se nas de ser simultaneamente poeta, actor e espectador, e remetem para o problema da autoria, que mencionámos apenas de modo ainda insuficiente, e para a metafísica de artista e o paradoxo de ser compreendida por analogia com o homem, no sentido kantiano do termo “analogia”. Segundo tentaremos mostrar, um procedimento compreensivo distinto do procedimento analógico evocado por Nietzsche no *Nascimento da Tragédia* será decisivo para esclarecer melhor (mesmo se não as resolve inteiramente) as aporias que enunciámos atrás. Esse outro modo de compreensão é, aliás, não apenas utilizado, mas devidamente tematizado por Nietzsche. Trata-se de substituir a analogia pela metáfora, o que trará uma nova luz à questão do antropomorfismo, bem como ao processo de criação artístico e à tensão de opostos que este envolve. Em rigor, a analogia parece não convir a Nietzsche, se ela implica, como mostra Kant, uma *ratio* passível de análise, e se é gerada por comparações que elencam elementos funcionais¹⁴⁵.

Se a “nossa estética” é insuficiente para dar conta do que está em causa no génio apolíneo-dionisiaco, isso deve-se principalmente ao facto de “a oposição entre os elementos subjectivo e objectivo não pertencer de modo nenhum à estética”, oposição a partir da qual, no entanto, como sublinha Nietzsche, Schopenhauer ainda classifica as artes como se ela constituísse um critério valorativo¹⁴⁶. A oposição proposta por Nietzsche, a “monstruosa oposição” de que nos temos vindo a ocupar,

¹⁴⁵ Para uma análise das diferenças entre símbolo, analogia, metáfora e afinidade, cf. MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Edições Vendaval, Lisboa 2009. Partindo de Kant e de Walter Benjamin, a autora mostra que “no momento em que a *ratio* da analogia não é analisável satisfatoriamente, parece dar-se uma deslocação para a dimensão da afinidade”, inderivável esta última de uma operação intuitiva ou racional. Como escreveu Benjamin, citado neste estudo, mais do que de analogias (e de metáforas, como veremos adiante), Nietzsche é um “descobridor de afinidades”, e a sua relação com a música (“para Benjamin, o domínio da afinidade por excelência”) parece-nos reflecti-lo de modo claro. Não será, deste ponto de vista, meramente accidental, que já no NT Nietzsche declare voltar-se para aqueles que são directamente aparentados (“*unmittelbar verwandt*”) com a música (NT 21) e refira a relação de “estreita afinidade” entre música e mito (NT 24). No “Ensaio de Autocrítica”, escrito já em 1886, Nietzsche define NT como um livro que é “como a música para aqueles que, baptizados pela música, se encontram ligados desde o princípio das coisas por experiências de arte comuns e raras”, ou seja, que é como um “sinal de reconhecimento de afinidades sanguíneas *in artibus*” (§3, trad. mod.). Aquilo para que estas considerações apontam terá importantes desenvolvimentos no modo como Nietzsche tematizará o que está em jogo na escrita filosófica, e a que dedicaremos especial atenção no decurso do nosso trabalho. Não deixaremos, porém, de mencionar desde já que a figura de Sócrates praticante de música (NT 14) nos parece uma indicação decisiva, no contexto da primeira obra publicada por Nietzsche, do que a esta questão diz respeito.

¹⁴⁶ NT 5.

entre os elementos apolíneo e dionisiaco é que se revela de suma importância para toda a estética e mesmo o início de toda a estética¹⁴⁷, o seu acontecimento inicial, pois a questão que coloca (que a tragédia coloca) é a de saber qual é o efeito estético produzido por uma forma de arte onde estes opostos surgem acasalados. Ou seja, o problema da possibilidade de uma arte que relaciona a música com a imagem e o conceito é o problema originário da tragédia, quer dizer, o problema originário da arte e do artista que *O Nascimento da Tragédia* se propõe solucionar. Ora, na medida em que o efeito da tragédia é um prazer na criação e destruição de indivíduos, pois os heróis trágicos morrem, são criados para morrer, o conceito apolíneo de beleza parece revelar-se insuficiente. Aquele prazer tem de se ligar, defende Nietzsche, com o elemento dionisiaco, com o espírito da música, enquanto “tradução da sabedoria dionisiaca na linguagem imagética” e não enquanto imitação dos fenómenos, que tenta despertar o prazer do espectador apenas através de “analogias exteriores”¹⁴⁸ entre uma situação da vida e certas figuras rítmicas e sons musicais, como o fazia nas tragédias de Eurípides o novo ditirambo.

Contra a “falsa crença acerca do processo artístico”, segundo a qual “em princípio, cada pessoa sensível seria um artista”¹⁴⁹, Nietzsche defende o “músico genuíno” e o “ouvinte estético” na sua relação com o efeito trágico através do exemplo da audição do 3º Acto do *Tristão*¹⁵⁰. Se esta obra pode ser ouvida sem destruir o indivíduo, se ela pôde mesmo ser composta sem destruir o seu compositor, é porque entre a “suprema emoção musical” e aquela música se interpõem o mito e a imagem do herói trágico, através da irrupção da força apolínea que restabelece o indivíduo por uma deleitosa ilusão, que faz entusiasmar pelos indivíduos e pelas imagens da vida, e que, no ponto mais essencial, é quebrada e destruída: “Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo porém acaba por falar a de Dioniso”¹⁵¹. Com isso atinge-se o supremo objectivo da tragédia e, acrescenta ainda Nietzsche, “da arte em geral”. O verdadeiro “ouvinte estético” compreende que a obra não é uma imitação da natureza, no sentido de uma reprodução dos seus conteúdos, porque dela faz parte o impulso dionisiaco que destrói o mundo dos fenómenos com uma suprema satisfação

¹⁴⁷ NT 16.

¹⁴⁸ NT 17.

¹⁴⁹ NT 19.

¹⁵⁰ NT 21.

¹⁵¹ *Idem*.

artística primitiva. A emoção verdadeiramente estética é, portanto, aquela através da qual o mais altamente patético é sentido como o resultado de um jogo de criação e destruição dionisiaca de formas apolíneas, jogo esse que é afim do que é jogado pela natureza na criação de formas vivas e na destruição das mesmas.

Trata-se, então, não da semelhança ou identidade entre arte e natureza ou entre arte e vida, mas da afinidade da relação da arte trágica com o poder gerador e destruidor das formas vivas na natureza. Nessa afinidade da tragédia com a vida Nietzsche viu realmente uma relação de parentesco onde a arte é filha da vida, e nessa relação a música tem um papel essencial, como iremos ver. Assim, por “imitação da natureza” Nietzsche entende uma arte que imita a vida, a natureza, na medida em que esta é já entendida como o artista originário¹⁵², como *aíon*, força vital incessante e criadora de formas. E, se assim é, a arte no sentido próprio do termo consiste na imitação dessa força criadora, “artística”, da natureza. A imitação não se refere, portanto, às formas da natureza, à natureza como objecto de representação artística, mas como força geradora de formas. Na verdade, no *Nascimento da Tragédia* Nietzsche considera completamente insuficiente a ideia de que a arte imita a realidade, defendendo que o que o artista imita são os “*Kunsttriebe der Natur*”, os instintos artísticos da natureza, ou seja, os instintos apolíneo e dionisiaco, e não as coisas do mundo. Defendendo esta hipótese, Nietzsche chega a uma determinação de *mimesis* que se aproxima do princípio da *ars imitatur naturam* dos antigos, e que significava que o artista não imita meros fenómenos singulares da natureza, mas o procedimento desta última, quer dizer, que é a *natura naturans* e não a *natura naturata* que a arte toma como modelo, de acordo com o modo como Aristóteles

¹⁵² É a tese de GEISENHANSLÜCKE, Achim, *op.cit.*, p.67. Neste sentido pode-se dizer, como faz Colli, que “a arte não tem objecto” (*Dopo Nietzsche*, Adelphi Edizioni, Milano, 1996 (p.127-128)), que ela é “contra a natureza”, “expressão de uma expressão, não de um objecto representativo” (*Filosofia dell’espressione*, Adelphi Edizioni, Milano, 1996 (p.30 e 31)). “Descrever, restituir, imitar — com formas, cores, volumes, sons, palavras — as coisas e os indivíduos como são e como agem não é arte. Toda a estética que parta do objecto da representação artística está fora do caminho, quer quando afirma que tal objecto é imitado, quer quando pretende que a arte alcança o interior, a essência do objecto, ou a sua forma ideal. Estética realista e estética idealista subordinam-se ambas ao objecto, são sempre estéticas da imitação. A arte não descreve porque não está em relação directa com os objectos sensíveis que pertencem ao tecido geral da representação, não tem com eles uma ligação natural, homogénea. Em vez disso, ela regressa aos objectos sensíveis, reencontra-os, por fim, por outras vias (...). A forma sensível que se apresenta na arte não é um ponto de partida, mas de chegada.” (*Dopo Nietzsche*, *op.cit.*, p. 127-128)

concebeu a noção de *mimesis* na *Física*¹⁵³. Neste contexto, é difícil aceitar a afirmação de que o *Nascimento da Tragédia* escolhe como ponto de partida a até então nunca problematizada analogia entre arte e natureza¹⁵⁴.

A aproximação de Nietzsche a Aristóteles tem, porém, limites que esclareceremos melhor em seguida. O que os distancia decisivamente não é tanto, segundo nos parece, o objecto da noção de imitação (não um *ergon*, mas uma *energeia*¹⁵⁵), mas, como veremos, a primazia que Aristóteles concede à acção na constituição da tragédia e a interpretação moderna e moralizante da noção aristotélica de catarse. Se se pode sustentar que a *mimesis* em causa no *Nascimento da Tragédia*

¹⁵³ *Física* II, 2, 194 a 21, citada por SCHEER, Brigitte, “*Das Verhältnis von Ästhetik und Ethik im Denken Nietzsches*” in *Etho-Poetik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Förderungen, Abgrenzungen*, hrsg. von GREINER, B./MOOG-GRÜNEWALD, M., Bouvier Verlag, Bonn, 1998 (p.51-68). Sobre a noção de *mimesis* em Aristóteles, cf. MOLDER, Maria Filomena, “*A propósito de mimesis*” in *Estudos Filosóficos I*, Universidade Nova de Lisboa, 1982 (p. 67-85), onde é explicitada a questão da imitação na *Poética* nos seguintes termos: “A efectividade (finalidade) de cada uma das espécies de arte poética, quer dizer, a sua *dynamis* é o próprio efeito processual (representar/imitar) que a *mimesis* protagoniza: potencialidade destinada a realizar-se em acto (*energeia*)” e “O movimento da *mimesis* é um movimento não propriamente reprodutor, mas produtor, desencadeado pela distinção da forma (...) Nesse sentido, gera-se uma distância entre a realidade referente e o produto da *mimesis*: a imagem do cadáver representado (imitado) não é igual ao cadáver visto na realidade. A imagem representada não é uma réplica (...)”. A este respeito, cf. ainda o estudo de SERRA, José Pedro, *Pensar o trágico*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006, que esclarece que a *mimesis* não consiste, para Aristóteles, numa “cópia de qualquer modelo ou numa imitação de qualquer realidade”, e que “o mundo representado na *mimesis* não é o mundo do poeta, nem este coincide com as personagens que habitam a imitação” porque “um traço ficcional atravessa a *mimesis*, libertando o poeta das reproduções, mas exigindo sentido e coerência às criações” (p. 136). Voltaremos a esta coerência, tão decisiva para Aristóteles.

¹⁵⁴ Esta ideia é defendida num artigo que tem, porém, a virtude de mostrar como nessa obra Nietzsche se serve do contexto semântico da reprodução biológica da vida para pensar o nascimento da arte. O autor refere o uso de termos como geração (*Zeugung*), fecundação (*Befruchtung*), concepção (*Konzeption*), gravidez (*Gravidität*), nascimento (*Geburt*), que serão ainda merecedores da nossa atenção. Cf. KOHLENBACH, Michael, “*Die «immer neuen Geburten». Beobachtungen am Text und zur Genese von Nietzsches Erstlingswerk «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» in «Centauren-Geburten». Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche, op. cit., p. 351-382*. Por outro lado, não podemos de modo nenhum subscrever a tese de de Theo Meyer, segundo a qual se a noção de arte em Nietzsche “diz menos respeito à obra de arte acabada, como imagem fechada em si própria, do que à criação artística, ao processo estético”, e que se se pode inferir a “primazia do acto criador em relação ao resultado da criação, a primazia da *energeia* em relação ao *ergon*”, a obra de arte significa, para Nietzsche, “tanto a obra de arte em sentido estrito, ou seja, a imagem criada pelo artista (poesia, música, pintura, arquitectura) como a própria vida, o próprio mundo”. Não apenas Nietzsche se refere amiúde a obras de arte específicas (como é o caso, já analisado, da *Transfiguração* de Rafael, mas também de *Édipo Rei*, *Prometeu agrilhado*, *Hamlet*, *Tristão e Isolda*), como a expressão “criação artística filosófica da vida” nos merece reservas. MEYER, Theo, *Nietzsche und die Kunst*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1993 (p.4).

¹⁵⁵ Ainda sobre a aproximação de Nietzsche aos conceitos de *ergon* e *energeia*, tal como são defendidos, não por Aristóteles, mas por Wilhelm von Humboldt no que diz respeito ao problema da metáfora que desenvolveremos pormenorizadamente, cf. BABICH, Babette, *Words in blood, like flowers. Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, Albany, 2006 (cap. 3. “*The Birth of Tragedy: Lyric Poetry and the Music of Words*” (p.37-53)).

pressupõe mais Schopenhauer do que a imitação de acções que Aristóteles atribuía ao poeta porque a função da tragédia é, de algum modo, a que a música tem para Schopenhauer, ou seja, apontar para um mundo de uma verdade mais elevada¹⁵⁶, aceitá-lo implica concentrar o argumento na citação que Nietzsche faz do §52 do *Mundo*¹⁵⁷ no §16 do *Nascimento da Tragédia*, e segundo a qual a música é, não uma “cópia do fenómeno” (*Abbild der Erscheinung*), mas a “cópia imediata da própria vontade” (*unmittelbar Abbild des Willens selbst*), pelo que a sua natureza é completamente distinta da das outras artes. É justamente aqui que Nietzsche encontra o fundamento para falar da “monstruosa oposição” entre artes plásticas e música, novamente referida nesta passagem do *Nascimento da Tragédia*. Importa, porém, sublinhar, em primeiro lugar, que a tragédia não pode prescindir do elemento apolíneo que a constitui, e, em segundo lugar, que a valorização nietzschiana da música não implica uma desvalorização das artes plásticas. A prová-lo estão, no *Nascimento da Tragédia*, a análise da *Transfiguração* e a referência ao *Cavaleiro e a Morte* de Dürer, e, nas obras posteriores, o papel determinante atribuído à pintura, à escultura e à arquitectura, que figurarão sempre ao lado do amor de Nietzsche pela música¹⁵⁸.

Ver e ouvir: a voz oximórica do trágico

A tese do *Nascimento da Tragédia* é a de que a “monstruosa oposição” conhece um momento de reconciliação dos seus elementos contrários na forma específica (e especificamente grega) de arte que é a tragédia ática. Esta conciliação dos opostos tem, portanto, uma forma estética, artística, o que nos remete novamente para a caracterização de Apolo e Dioniso com que Nietzsche inicia o seu livro, ou seja, para a oposição estética a que Nietzsche começa por aludir entre as artes plásticas e música. A nossa proposta é a de reconduzir esta oposição à oposição entre *ver* e *ouvir*. Não se poderiam definir através dela, de um modo também

¹⁵⁶ Como fazem SILK, M.S./ STERN, J.P., *op. cit.* (p. 235).

¹⁵⁷ *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 356-372.

¹⁵⁸ A este respeito, cf. STEGMAIER, Werner, „Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethodik“, Nietzsche-Studien 34 (2005), p. 348-374, onde se defende que a maior parte dos estudos sobre a relação de Nietzsche com as artes visuais se ocupa mais dos efeitos da sua filosofia sobre os artistas do que dos efeitos destas artes sobre Nietzsche. Uma excepção a esta regra é o livro de Tilmann Buddensieg, *L'Italia di Nietzsche*, Libri Scheiwiller, Milano, 2006 (tradução de Laura Novati), que explora a admiração de Nietzsche pela arquitectura, escultura e pintura italianas, decisiva para a constituição do conceito de “grande estilo”, tal como será apresentado a partir do segundo volume de *Humano, demasiado humano*.

simultaneamente estético e fisiológico, os instintos apolíneo e dionisíaco? Quer dizer, não estará ela de algum modo em causa, de modo não explícito, na concepção nietzschiana dos dois deuses? Em que medida será legítima esta proposta de compreensão, já que Nietzsche não fala nestes termos?

A adequação possível desta interpretação parece-nos proceder da caracterização nietzschiana de Apolo como deus das artes visuais e de Dioniso como deus da música, caracterização desde logo ousada, porque concebida ao arrepio do consenso de todos os dados históricos da tradição filológica, segundo a qual, para os gregos, o deus da música foi sempre Apolo e não Dioniso¹⁵⁹. De acordo com a nossa hipótese, se Nietzsche apresenta Dioniso como deus da música e da embriaguez que rompe os limites da individuação, parece legítimo que ele remeta para a especificidade do sentido da audição, no qual o dentro e o fora se parecem confundir numa experiência em que simplesmente se obedece ao que escuta, numa espécie de abandono de si próprio que é como que um despojamento dos limites individuais, um estar fora de si. Este abandono define, em parte, como não deixaremos de desenvolver devidamente, a experiência de ouvir música. Fiel a Schopenhauer, Nietzsche defende que a música, “na sua total ausência de limite, não necessita da imagem nem do conceito”¹⁶⁰. A sua universalidade não pode ser abrangida pela linguagem: a música situa-se numa esfera acima de qualquer fenómeno e é anterior a todo e qualquer fenómeno, relacionando-se imediatamente com o coração do Uno primordial. O que aqui parece estar em causa é um aspecto a que já fizemos menção, a oposição entre a palavra, o conceito, a imagem (a visão) e a especificidade da música (da audição), cuja universalidade não pode ser esgotada por nenhum conceito, por nenhum fenómeno. Que a música é anterior a qualquer fenómeno significa que dela é própria uma continuidade específica que nenhuma fixação delimitada pode restituir. Neste sentido, ela é o oposto da descontinuidade, o oposto da individuação e da determinação imagética apolínea. No §16 de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche declara que só Schopenhauer reconheceu a “monstruosa oposição” entre as artes apolíneas e a música dionisíaca, atribuindo à música um carácter e origem distintos

¹⁵⁹ Na obra *Nietzsche on Tragedy*, os autores defendem que Nietzsche reinventa Apolo e Dioniso sem qualquer justificação histórica consistente (p.167) e que a maior diferença entre os deuses tal como Nietzsche os concebe e os deuses tal como eram compreendidos pelos gregos consiste, precisamente, no facto de Nietzsche fazer de Apolo o deus da escultura e de Dioniso o deus da música, pois na Grécia Apolo era o único deus da música (p.175).

¹⁶⁰ NT 6.

dos de todas as artes, enquanto representação directa da própria vontade que apresenta o elemento metafísico em relação a tudo o que é físico. A relação entre música e imagem é, porém, legitimada e demonstrada por Nietzsche — contra Schopenhauer — quando explica o nascimento da poesia lírica, como tivemos ocasião de dizer. Despojando-se de si próprio enquanto “ser empírico real”, o poeta une-se, em primeiro lugar, na qualidade de artista dionisiaco, ao Uno primordial e reprodu-lo como música; depois, sob o efeito apolíneo do sonho, aquela torna-se visível como “imagem onírica simbólica”¹⁶¹. Isto significa, diz ainda Nietzsche, que a melodia (a “coisa primeira e universal”) “lança à sua volta faíscas de imagens”¹⁶², poemas, de forma sempre renovada. Assim, na poesia lírica os elementos opostos apolíneo (imagem) e dionisiaco (música) surgem ligados e agem um sobre o outro.

De acordo com o §8, também a tragédia grega corresponde a este modelo. Ela deve ser entendida como o extravasamento contínuo e renovado do coro dionisiaco em imagens apolíneas. Isto significa que do “solo primordial” que é o coro irradia uma visão que é como um fenómeno onírico. O que o coro vê é o deus Dioniso e o diálogo das peças trágicas é a parte apolínea, o véu ilusório necessário para olhar para a dimensão terrível dos sofrimentos deste deus, do qual todos os heróis trágicos são máscaras apolíneas. O coro é, então, a “muralha viva” que a tragédia ergue à sua volta e que a distancia do mundo real, impedindo a confusão da forma artística com a realidade quotidiana¹⁶³. O coro impede a confusão entre arte e vida: é formado por sátiros, “seres naturais fictícios” de um “mundo intermédio”, não natural, mas com igual teor de realidade que possuía o Olimpo, de que Apolo é o pai. O mundo do palco, por seu lado, é uma visão do coro, quer dizer, a acção é uma visão, “a simbolização apolínea de formas dionisiacas de conhecimento”¹⁶⁴. O coro produz a visão a partir de si próprio e comunica-a através da dança, do som e da palavra, contagiando todos os espectadores “de modo epidémico”, pelo que não existia para os gregos “oposição entre público e coro”¹⁶⁵. O coro trágico suscita a visão do deus no espectador através da música, do canto e da dança, e Dioniso já não aparece apenas como uma força que é sentida, mas como um herói trágico sob uma máscara apolínea.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ NT 8.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Ibidem.*

Assim, diante do espectáculo trágico e ciente de que se tratava de um espectáculo, diante da cena, em vez da sensação «isto é apenas um espectáculo», o espectador sentia que fora dali apenas podia inversamente dizer «isto é apenas a vida quotidiana»¹⁶⁶. Na medida em que a acção em palco é apenas uma visão do coro, a relação entre o coro e a cena é que é verdadeiramente o espectáculo para o espectador (que não vê directamente a acção), ele é o acontecimento inicial que se expande da cena contagiando todo o anfiteatro.

O que aqui, assim, se anuncia é uma compreensão da tragédia que se distancia das interpretações suas contemporâneas, fundadas essencialmente na teoria aristotélica do género trágico. A interpretação da tragédia proposta pelo texto de Nietzsche não se baseia fundamentalmente numa análise dos textos trágicos (que pouco são citados ao longo da obra), e a preponderância que Nietzsche dá ao elemento dionisíaco tem justamente a ver com o facto de não considerar que o mais decisivo no fenómeno artístico da tragédia ática consista nos textos enquanto letra morta, se assim o podemos dizer, palavras fixadas e votadas à mercê da erudição filológica.

Em rigor, se *O Nascimento da Tragédia* não apresenta exactamente uma “teoria anti-aristotélica da tragédia”¹⁶⁷, é verdade que as suas teses sobre o trágico se contrapõem em grande medida aos pressupostos da *Poética*. Trata-se, porém, de uma posição que visa também, e talvez sobretudo, o quadro interpretativo do género trágico contemporâneo de Nietzsche, cujo ponto de partida era uma apropriação da teoria da tragédia desenvolvida por Aristóteles. São inúmeros os estudos que se concentram nas críticas a Aristóteles implícitas no *Nascimento da Tragédia*, e a mais fundamental consiste, segundo estamos em crer, no esclarecimento de que Aristóteles

¹⁶⁶ É a tese de Giorgio Colli em *Escritos sobre Nietzsche*, op.cit., p. 18.

¹⁶⁷ Cf. MÜLLER, Enrico, “«Aesthetische Lust» und «dionysische Weisheit». Nietzsche’s Deutung der griechischen Tragödie” in *Nietzsche-Studien* 31, 2002 (p.134-153), onde o autor defende mesmo que “Aristóteles deve ser considerado como o verdadeiro adversário de Nietzsche” (p. 137) e REIBNITZ, Barbara von, “Vom «Sprachkunstwerk» zur «Leselitteratur». Nietzsche’s Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik” in «Centauren-Geburten». *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Op. Cit. (p. 45-66). Para um confronto das teses aristotélicas com as de Nietzsche, cf. SILK, M.S./ STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, “The Birth of Tragedy and Aristotle’s Poetics” (p. 239-251), UGOLINI, Gherardo, op.cit., p. 50 ss e o artigo do mesmo autor “Nietzsche contra Aristotele. La Nascita della Tragedia e la Poetica” in *Nietzsche. Edizioni e interpretazioni* (a cura di Cristina Fornari), Edizioni ETS, Pisa, 2006 (p. 395-408).

ignorava as condições de apresentação cénica da tragédia do século V a.C.¹⁶⁸. De acordo com as considerações de Nietzsche acerca do período iniciado por Eurípides, a partir deste último passa-se de uma encenação cültica fundadora de identidade para um divertimento deformado e profano, análogo ao que é fornecido por uma peça de teatro moderno: excluindo da cena o elemento dionisiaco, Eurípides traz “a dimensão quotidiana” e o espectador para o palco¹⁶⁹, e recorre a “pensamentos frios e paradoxais, em vez de intuições apolíneas, e a afectos fogosos em vez de convulsões dionisiacas”, praticando aquilo que Nietzsche designa como “socratismo estético”¹⁷⁰ e dando primazia aos diálogos e à acção em detrimento das cenas líricas. Assim, com Eurípides, o drama tornou-se fundamentalmente épico e não lírico, enfatizando a acção e contando uma história inteligível, quando o efeito da tragédia “assentava sobre aquelas grandes cenas retórico-líricas, nas quais a paixão do protagonista se avolumava numa ampla e poderosa corrente”. Agora, pelo contrário, “o homem da vida quotidiana saiu dos espaços reservados ao espectador para entrar em cena”¹⁷¹ e, em vez de participar num ritual, o espectador observa-se a si e aos seus problemas reais no palco. A tendência de Eurípides foi “excluir da tragédia o elemento dionisiaco”, restando-lhe assim apenas a “epopeia dramatizada” onde “o efeito trágico é inatingível”: “é-lhe impossível atingir o efeito [apolíneo] da epopeia, enquanto, por outro lado, se libertou dos elementos dionisiacos”¹⁷², necessitando agora de meios que já não residem no âmbito dos instintos apolíneo e dionisiaco, mas consistem em “pensamentos e afectos imitados de forma altamente realista”¹⁷³. A tendência não dionisiaca que Nietzsche atribui a Eurípides desviou-o “para um domínio não artístico”, quer dizer, para o “socratismo estético, cuja lei diz mais ou menos o seguinte: «tudo tem de ser inteligível para ser belo»”¹⁷⁴. O realismo conduziu à imitação dos conteúdos da vida quotidiana e plebeia, pelo que Nietzsche considera

¹⁶⁸ Cf. KSA 14, 54: Aristóteles é “aquela coruja de Minerva, já estranho ao grande instinto artístico possuído pelo seu mestre Platão (...). A vida de Aristóteles está, por outro lado, demasiado distante dos períodos em que surgiram as primeiras formas poéticas para que pudesse compreender alguma coisa do tremendo desejo de viver daqueles tempos. Entretanto tinha-se desenvolvido o artista imitativo quase erudito, no qual o fenómeno artístico originário não podia já ser considerado na sua pureza.”

¹⁶⁹ NT 11.

¹⁷⁰ NT 12.

¹⁷¹ NT 11.

¹⁷² NT 12.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Ibidem.*

Eurípides um representante da decadência do género trágico¹⁷⁵, forçando, assim, uma filiação directa entre o tragediógrafo e o realismo naturalista e realista do século XIX. Essa filiação fundamenta-se na perda da relação fundamental com o mito dionisiaco transmitido em imagens apolíneas e na sua substituição por imagens que são meras imitações da vida quotidiana, e que Nietzsche vê perdurar na época moderna. Abandonando o mito trágico, o drama realista torna-se fundamentalmente optimista, a sua cosmovisão já não é a do herói-deus sofredor aniquilado para nosso deleite, mas a de problemas que podem ser resolvidos através da razão. Neste sentido, a época de Sócrates parece não ter passado, constituindo a essência da modernidade. É neste contexto que categoria “arte moderna” compreende, no textos de Nietzsche, Eurípides, o realismo e, nos textos posteriores ao *Nascimento da Tragédia*, Wagner, onde alcança o seu ponto extremo¹⁷⁶.

A crítica que Nietzsche dirige a Eurípides liga-se, assim, com as suas tendências socráticas e com o recurso ao “processo crítico”, ao “método racionalista”, à calculabilidade dos acontecimentos, à criação “consciente”. O “pensamento crítico” de Eurípides¹⁷⁷ levou-o a considerar-se capaz de julgar a sua arte, pelo que Nietzsche fala de “Eurípides pensador”, que enquanto espectador é possuído, não pelo instinto dionisiaco, mas pelo instinto de compreender racionalmente o que se apresenta no

¹⁷⁵ Embora Nietzsche não cite *As Rãs* de Aristófanes, as suas críticas a Eurípides parecem ser muito claramente inspiradas no retrato que aí é feito do autor das *Bacantes*. Bruno Snell defendeu que foi Aristófanes, e não Sócrates, quem “inventou a moralização da poesia”, exigindo-lhe que tornasse os homens melhores. Segundo Snell, Aristófanes não só influenciou a interpretação platónica dos efeitos da poesia, como também o juízo dos modernos acerca da origem e do declínio da tragédia, nomeadamente de Herder e de A.W. Schlegel. Este último ataca Eurípides de forma muito semelhante à de Nietzsche (acusando-o de realismo, racionalismo e imoralismo), embora em NT Nietzsche mencione Schlegel apenas a respeito do coro no §7. Bruno Snell mostra, porém, que foi Ésquilo quem abriu caminho a Eurípides, pois na tragédia a alma humana converte-se num palco de conflitos onde o mito tem já uma coloração diferente da que possuía nos poemas de Homero. Aqui “os deuses dirigem os acontecimentos sem enredarem o homem na confusão e na angústia”. Na tragédia, pelo contrário, “o homem sente-se pela primeira vez como suporte das suas decisões” e “a tragédia põe fim ao refúgio no divino”. Se Eurípides “obscureceu o herói do mito grego” foi porque “o mito grego se alterou segundo a lei da sua própria essência: o divino foi sendo gradualmente substituído por algo mais natural”: “campos de resistência natural foram arrebatados pelos homens aos deuses”. Snell defende, assim, Eurípides dos seus críticos, mostrando até como ele foi o primeiro a pôr em relevo as forças irracionais no homem (como nos casos de Medeia e de Fedra) — “Uma insatisfação crítica destrói nele a fé tradicional nos deuses, no sentido da vida e nos valores aceites, e induz a disposições niilistas. (...) O resultado de o homem pretender apoiar-se em si próprio: apoia-se no nada.” Cf. SNELL, Bruno, *A descoberta do espírito*, Edições 70, Lisboa, 2003 (cap. VII “Aristófanes e a estética”, p. 159-178).

¹⁷⁶ É a tese de Giorgio Colli, que subscrevemos. Cf. COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, “Wagner e dopo Wagner”, p. 119-120.

¹⁷⁷ NT 11.

palco, instinto esse a que Nietzsche chama “o demónio Sócrates”¹⁷⁸. Em Sócrates, Nietzsche reconhece uma profunda anomalia fisiológica, sintomática da decadência da vitalidade helénica: ao contrário do que era comum entre os gregos, “em Sócrates é o instinto que se torna crítico e a consciência que se torna no elemento criador — uma verdadeira monstruosidade *per defectum*!”¹⁷⁹ O poderoso instinto socrático, que se opunha à “sabedoria instintiva grega”, era o “instinto lógico” que se evidencia como um “poder da natureza”¹⁸⁰. Este último revelou-se, assim, decisivo para a “dissolução dos instintos”, ou seja, para o declínio da cultura grega: não só lhe era interdito penetrar nos “abismos dionisiacos”, como via na tragédia “algo bastante irracional, com causas que pareciam sem efeitos e efeitos sem causas”¹⁸¹. Com Sócrates, “o pensamento filosófico invade a arte” e obriga-a a cingir-se à dialéctica, pelo que a tendência apolínea se encasula no “esquematismo lógico” e o elemento dionisiaco-musical é expulso pelos silogismos da “dialéctica optimista”¹⁸².

Esta evolução no interior do género trágico teria escapado a Aristóteles, que reduziu as expressões artísticas na representação trágica ao efeito articulado entre acção e palavra. Assim, e de acordo com a *Poética*, a dança, a mímica e a géstica da encenação valem como aquilo que “é o menos artístico”¹⁸³, e o reino da música (tão decisivo para a interpretação nietzschiana), é desvalorizado como mero “ornamento”¹⁸⁴. A convicção de Nietzsche é a de que Aristóteles apresenta as peças dos três grandes dramaturgos como textos, exemplares de leitura¹⁸⁵, e nessa medida contribui para a instituição do cânone dos filólogos alexandrinos¹⁸⁶. O alexandrinismo cultural é a uma tendência com a qual Nietzsche identifica ainda a época moderna: na

¹⁷⁸ NT 12 e 13.

¹⁷⁹ NT 13.

¹⁸⁰ NT 13 (trad. mod.).

¹⁸¹ NT 14.

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ *Poética* VI 1450 b 16: “Quanto ao espectáculo cénico, decerto que é o mais emocionante, mas também o menos artístico e menos próprio da poesia.”

¹⁸⁴ *Poética* VI 1450 b 15. Num fragmento escrito em 1869/1870, Nietzsche declara mesmo: “Contra Aristóteles, que considera a *opsis* e o *mélós* como os *edusmata* da tragédia” (KSA 7, 78).

¹⁸⁵ *Poética* VI 1450 b 16: “Na verdade, mesmo sem representação e sem actores, pode a tragédia manifestar os seus efeitos (...)”

¹⁸⁶ Cf. UGOLINI, *op.cit.*, p.138-141. Isolando o quadro de recepção e fixando o texto a analisar, a interpretação da *Poética* indicou, de certo modo, o caminho para o que se tornou válido para a “cultura alexandrina” pós-trágica que será alvo das críticas de Nietzsche, e que foi responsável por uma redução da tragédia ao seu aspecto conceptual. O principal responsável por esta redução foi, em grande medida, Lessing, com a sua compreensão moralizante da noção de catarse, que traduziu por “purificação” (*Reinigung*). Cf. LESSING, G.E, *Dramaturgia de Hamburgo, Selecção antológica*, Lisboa, 2005 (tradução, introdução e notas de Manuela Nunes).

medida em que a tragédia grega “só nos chegou como drama escrito”¹⁸⁷, também nós somos apenas “estetas interpretantes”¹⁸⁸. O primeiro acesso à tragédia é, para qualquer moderno, o acesso aos textos dos tragediógrafos, o que a restringe a um público de leitores, público esse que é o da restrita comunidade dos filólogos. Ora, é precisamente uma interpretação estritamente filológica que o *Nascimento da Tragédia* considera deficitária. O esforço de Nietzsche é o de voltar a colocar o acontecimento trágico no seu enquadramento originário, quer dizer, não estritamente histórico-filológico, sobretudo não moral, mas estético, contra as evidências da cultura “teórica” inaugurada, não por Aristóteles, mas por Sócrates, “o tipo do homem teórico”¹⁸⁹. Trata-se de um esforço que Nietzsche nunca abandonará e que consiste na tentativa de “ler com os ouvidos”, como dirá mais tarde¹⁹⁰, e no qual se manifesta “uma enorme esperança”¹⁹¹, acreditando, no tempo do *Nascimento da Tragédia*, que poderia ser cumprido pelo *Musikdrama* wagneriano.

Um outro argumento decisivo contra Aristóteles, explicitamente enunciado no §22, diz respeito à famosa passagem sobre o efeito catártico de “purificação das emoções”¹⁹², onde se evidencia, para Nietzsche, a ideia aristotélica de um “processo patológico-moral” acerca do qual “os filólogos não sabem se deve ser considerada como um fenómeno do âmbito da medicina ou da moral”. Interpretado, na maior parte das vezes, nesse sentido¹⁹³, e estando para Aristóteles ao serviço de uma concepção

¹⁸⁷ NT 17.

¹⁸⁸ NT 22.

¹⁸⁹ NT 15.

¹⁹⁰ PBM 247.

¹⁹¹ Palavras escritas no capítulo que dedica ao NT em EH 4.

¹⁹² *Poética* VI 1449 b 24-28.

¹⁹³ Nomeadamente por Lessing, que lê o modelo interpretativo aristotélico segundo o pressuposto de que, assistindo à tragédia, o espectador aprende a purificar as suas próprias paixões mantendo-as na justa medida. No artigo “*The birth of «The Birth of Tragedy»*”, Dennis Sweet mostra que a teoria da tragédia de Lessing parte da caracterização aristotélica do trágico para mostrar como esta foi mal usada pelos dramaturgos franceses neo-clássicos (Voltaire e Corneille, em particular), e como poderia ser correctamente utilizada no desenvolvimento do teatro alemão. Lessing considerou que o impacto psicológico da tragédia no espectador é a sua função mais importante, insistindo na ideia de que a essência da tragédia envolve uma descarga de emoções seguida de uma “justiça poética” e o reconhecimento de uma providência objectiva e racional. A função básica da tragédia era, portanto, para Lessing, uma função didáctica, a edificação do espectador através da subordinação do carácter moralmente falhado, irracional, aos constrangimentos morais e racionais da providência objectiva. Cf. SWEET, Dennis, “*The birth of «The Birth of Tragedy»*” in *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, N° 2 (Apr. 1999), University of Pennsylvania Press, p. 345-359. Para uma compreensão do que está em causa na compreensão aristotélica da tragédia e nos conceitos de *mimesis*, imitação da acção e catarse, cf. o já referido estudo de José Pedro Serra, *Pensar o trágico*, *op.cit.*, p. 125-188. O autor distingue as intenções que presidiram à escrita da *Poética* das da concepção romântica e moderna, defendendo que “o intuito de Aristóteles não é formular uma metafísica do trágico” (p.128) e sublinhando que

eticamente orientada, o efeito da tragédia sobre os espectadores foi sempre considerado a partir de “esferas exteriores à estética”: “Desde Aristóteles, nunca foi dada uma explicação do efeito trágico a partir da qual pudessem ser concluídas quaisquer situações artísticas ou uma actividade estética do ouvinte.”¹⁹⁴ A excepção a este modelo interpretativo é Goethe, cuja carta a Schiller de 19/12/1797 Nietzsche cita no §22, falando da “notável intuição do poeta” que compreendeu que, para os antigos, o mais altamente patético fora apenas “um jogo estético”¹⁹⁵. Nietzsche seguirá esta intuição, contra “a modernidade do horizonte de compreensão aristotélico”¹⁹⁶, defendendo a estranheza entre o domínio moral e o domínio estético, pelo que o prazer sentido diante da tragédia tem de ser procurado “na esfera puramente estética, sem passar ao domínio da compaixão, do medo, do sublime no plano ético”¹⁹⁷.

Aristóteles faz depender a sua concepção da tragédia, “não tanto das obras concretas dos tragediógrafos, como das suas próprias ideias filosóficas particularmente de natureza ética”. O autor analisa a “natureza teleológica” da concepção aristotélica do trágico que colocava a tónica na catarse, na função ou efeito, mais do que nos meios que a provocam. Serra assinala ainda que a desconfiança de Aristóteles pela *opsis*, pelo espectáculo (*Poética* 1450 b 16-20) justifica-se pela primazia que concede à unidade e coerência da acção e também pela “importância crescente do texto escrito” (p.133).

¹⁹⁴ NT 22.

¹⁹⁵ É, porém, de referir que no texto *Nachlese zur Aristoteles’ Poetik* (1827), Goethe interpreta o fenómeno da catarse como um fenómeno estético e como um necessário “reequilíbrio” (*Ausgleichung*) e “reconciliação” (*Versöhnung*) das emoções no interior da própria tragédia. O termo *Versöhnung* é, por sua vez, decisivo no *Nascimento da Tragédia* para indicar a reconciliação, não tanto das paixões, mas do apolíneo e do dionisiaco no género trágico. Goethe detém-se na referida famosa passagem da *Poética* de Aristóteles (1449 b 24-28) onde este se refere ao efeito catártico da tragédia, e traduz o termo *katharsis* por ‘*Ausgleichung*’, ou seja, reequilíbrio, acordo ou compensação recíproca, em vez de ‘*Reinigung*’, isto é, purga, purificação, procurando assim mostrar que a teoria aristotélica não consiste numa estética do efeito purificador da tragédia, mas numa teoria do próprio objecto poético, numa estética por assim dizer imanente à própria obra de arte. A ideia de Goethe é a de que Aristóteles não exige “que através da representação de acções e acontecimentos que suscitem a compaixão e o terror [a tragédia] purifique o coração do espectador destas paixões”. Ou seja, não se trata em momento algum de suscitar tais sentimentos para que nos libertemos deles, não se trata de a tragédia agir como causa de tais efeitos, como provocação e purga do coração do espectador. O que acontece, segundo crê Goethe, é que tais sentimentos são suscitados por uma necessidade que é interna à própria obra e que ela própria vai resolver. Quer dizer, o espectador não abandona o teatro aterrorizado ou apiedado, porque, até ao desenlace trágico, essas paixões serão reconciliadas através da própria estrutura dramática. Assim, não se deve esperar que aquele abandone o teatro purificado, isto é, que a contemplação da peça o transforme de algum modo numa pessoa melhor: “Quando o poeta cumpriu assim o seu dever no domínio que é o seu, quando ele urdiu sabiamente uma intriga, quando lhe deu o desenlace de uma maneira conveniente, o mesmo fenómeno se passará no espírito do espectador; o enredo confundi-lo-á, a resolução esclarecê-lo-á, mas ele regressará a casa sem se ter tornado melhor. Se for dotado de uma atenção ascética grande o bastante, espantar-se-á antes consigo mesmo, quer dizer, pelo facto de se encontrar em casa tal como a tinha deixado: tão estovado e obstinado, violento e fraco, afectuoso e insensível como antes.” GOETHE, J.W., “*Nachlese zur Aristoteles’ Poetik*” in *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XII, München, 1978, p. 342-345.

¹⁹⁶ REIBNITZ, Barbara von, “*Vom «Sprachkunstwerk» zur «Leselitteratur»*. Nietzsche’s Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik” in *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁷ NT 24.

Ora, para os nossos propósitos, importa-nos analisar uma interpretação filológica da tragédia que se reclamou das teses de Nietzsche apresentando, se assim o podemos dizer, uma visão não alexandrina do trágico, e subscrevendo também um ponto de vista não aristotélico. Trata-se de um estudo de Nicole Loraux¹⁹⁸ que, entre outros aspectos que desenvolveremos em seguida, se detém também na noção de catarse, interessando-se mais “pela força do sofrimento (*pathos*) do que pelo poder da acção (drama)”¹⁹⁹, o que leva a autora a ir ter com a definição do termo aristotélico tal como é apresentado, não na *Poética*, mas no capítulo VIII da *Política*. A autora considera que as reflexões sobre a catarse no domínio da música são tão ou mais importantes do que os seus desenvolvimentos na *Poética*²⁰⁰, pois ali Aristóteles afirma que a escuta da flauta induz no público um efeito que releva menos da moral ou da instrução do que da catarse, o que, confrontado com a passagem dos *Problemas* onde declara que “mesmo sem nenhum *logos*, o canto produz um efeito sobre o carácter”²⁰¹, implica, segundo Loraux, que é da emoção que é necessário falar, da emoção suscitada pela escuta daquilo a que chama “a voz enlutada” da tragédia, e que o espectador não confunde com os seus sentimentos individuais. Como vimos atrás, para quem assiste não é indiferente que se trate de teatro, e se o teatro é *mimesis*, ele é outra coisa do que a coisa que mima, como era claro para os gregos. A não confusão dos sentimentos individuais com a emoção suscitada pela voz da tragédia era também favorecida, segundo Loraux, pelo vacilar das fronteiras da identidade do coro, que diz, ora “nós”, ora “eu”, por vezes até na mesma frase. Esta alternância favorecia no espectador um vai-e-vem entre afecto individual, reacção colectiva e o sentimento difuso de ser ainda outra coisa enigmática, ou seja, de ser uma identidade indeterminada, *um* espectador. Trata-se, contudo, também de um sentimento que ocorre por ocasião da experiência de uma alteridade constitutiva nos momentos de exaltação do coro quando este diz “quero dançar”, como os coros de *Rei Édipo*, *Ajax* ou *As Traquínias*. Dançando ou querendo dançar nos momentos de exaltação que precedem a catástrofe (como é o caso no *Rei Édipo*²⁰², no *Ájax*²⁰³, na *Antígona*²⁰⁴, em

¹⁹⁸ LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999.

¹⁹⁹ LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, *op.cit.*, p.123.

²⁰⁰ Ideia esta partilhada por José Pedro Serra, *op.cit.*, p. 177 ss.

²⁰¹ *Problemas* XIX 27 (919 ss) e 29, citado por Nicole Loraux, p. 124, nota 20.

²⁰² SÓFOCLES, *Rei Édipo*, 896. Loraux traduz este verso por “por que razão tenho de dançar?” (*Op.cit.*, p. 133), mas a tradução portuguesa opta por: “Se a tais acções chamam honrosas,/ para que hei-de eu formar coros?” A tradutora portuguesa acrescenta uma nota a este verso, defendendo que “o seu significado é «que sentido terão os meus actos de culto aos deuses?» Com efeito, o *choros*,

*As Traquínias*²⁰⁵), o coro celebra a sua alegria de ser um coro e distingue-se da acção trágica, recordando ao espectador que a tragédia é teatro, ou seja, prazer coral da dança e do canto e encenação de uma acção. Sublinhando meta-teatralmente a alegria de dançar ao som da flauta, os coros mostram um momento de acalmia esplêndida anterior à catástrofe que se lhes segue. É nestes momentos intensos que, segundo Nicole Loraux, se exprime a catarse: ela é a “purificação da relação do espectador com o teatro enquanto tragédia”²⁰⁶.

Para Nietzsche, a experiência trágica solicita o espectador sobretudo a partir do seu elemento musical que o conduzia a um estado visionário, segundo a lógica que mencionámos atrás a propósito do poeta lírico. Por outro lado, como vimos também, Nietzsche entende que o elemento originário da tragédia é o coro²⁰⁷, e este elemento opera uma mediação — estética — entre o público e a cena. Pelo contrário, Aristóteles defende que “o coro deve ser considerado como um dos actores” e fazer parte da “acção”²⁰⁸. Na *Poética*, a acção é o ingrediente central da tragédia, fundamentalmente definida como “imitação de uma acção”²⁰⁹, onde “o elemento mais importante é a trama dos factos”²¹⁰, ou seja, o mito. Para Nietzsche, porém, é no coro

composto de dança e canto, era executado como elemento de culto a deuses como Dioniso e Apolo, e é nesse sentido que entendemos figurar aqui a expressão.” (Cf. SÓFOCLES, *Rei Édipo*, Edições 70, Lisboa, 1999, introdução, tradução do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho, p. 111, nota 78).

²⁰³ SÓFOCLES, *Ájax*, 700-701: “Estremeço de entusiasmo, sinto asas de alegria,/ Oh! Oh! Pã, Pã (...) Vem para junto de nós fazer rodopiar/ as danças da Mísia e de Cnossos,/ Por ti ensinadas. Porque dançar é o que agora me apetece.” (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, cf. SÓFOCLES, *Tragédias*, Minerva, Coimbra, 2003 (Prefácio de Maria do Céu Fialho, introdução e tradução do grego por Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho), p. 61).

²⁰⁴ SÓFOCLES, *Antígona*, 1115-1152: “Ó tu que tens muitos nomes,/ (...) Tu, que em Tebas habitas,/ das Bacantes a metrópole,/ (...) Dentre todas as cidades/é esta a que mais honras,/ com a tua mãe fulminada./ E agora,/ que uma afecção violenta / lhe ataca todo o povo,/ vem com passo que nos cure/ (...) Ó tu que reges a dança/ senhor das vozes da noite!/ Aparece,/ ó filho de Zeus, meu príncipe,/ com a tua comitiva/ de Tiades, que em delírio/ dançam a noite inteira/ por Iaco, o seu senhor!” (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, cf. SÓFOCLES, *Tragédias*, Minerva, Coimbra, 2003 (Prefácio de Maria do Céu Fialho, introdução e tradução do grego por Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho), p. 354-356)

²⁰⁵ SÓFOCLES, *As Traquínias*, 216-217: “Transportada me sinto e não fugirei/ ao som da flauta, é senhor da minh’alma!/ Vê, como ela já me excita! Evoé! A hera me faz voltar agora/ à báquica refrega.” (tradução de Maria do Céu Fialho, cf. SÓFOCLES, *Tragédias*, Minerva, Coimbra, 2003 (Prefácio de Maria do Céu Fialho, introdução e tradução do grego por Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho), p. 396).

²⁰⁶ LORAUX, Nicole, *La voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*, op.cit., p. 135.

²⁰⁷ NT 7.

²⁰⁸ *Poética* VI 1456 a 25-27.

²⁰⁹ *Poética* VI 1449 b 24.

²¹⁰ *Poética* VI 1450 a 15. Como se referiu já, o estudo de José Pedro Serra desenvolve particularmente este aspecto, esclarecendo o facto de, na *Poética*, Aristóteles considerar que a acção mimada se devia desenrolar de acordo com a “própria lógica interna dos acontecimentos”, “firmar-se numa sólida e indestrutível inteligibilidade” da qual “depende a conexão entre os diversos factos que constituem a

que tem origem a cena trágica, no *pathos* que gera as visões do coro e onde “tudo preparava para o *pathos*, não para a acção”²¹¹. Este ponto assinala a coerência dos textos de Nietzsche sobre a tragédia ao longo da sua obra, cruzando a posição anti-aristotélica com a compreensão da importância da figura de Dioniso²¹². Vista como uma restituição estética do sofrimento sacrificial do deus, a sua essência é mais lírica do que dramática, consiste mais em *pathos* do que em *praxis*. A primazia da acção (que a *Poética* concedia ao género trágico) é vista por Nietzsche como uma degradação do trágico atribuída a Eurípides e à influência da dialéctica socrática, do optimismo dialéctico do diálogo. Em 1888, numa nota a *O caso Wagner*, Nietzsche assinala o prejuízo que a má tradução da palavra de origem dórica “*drama*” por “acção” (*Handlung*) trouxe para a estética, e reitera a ideia de que a tragédia antiga consistia em cenas de *pathos*, relegando a acção para fora do palco. Nietzsche sublinha aí que o sentido de “drama” é antes “evento” (*Ereigniss*), “não um agir, mas um acontecer” (*also kein Thun, sondern ein Geschehen*)²¹³. Tal como na poesia lírica a música era essencial, também na tragédia ela estimula o homem “ao potenciamento máximo de todas as suas faculdades simbólicas”²¹⁴, mesmo as imagéticas.

Dizer que o coro esteve na origem da tragédia significa dizer que, para Nietzsche, o elemento decisivo do género trágico não é o drama, mas a música que, no *Nascimento da Tragédia*, é pensada a partir de Schopenhauer e Wagner. Veremos adiante em que medida Nietzsche é herdeiro da estética musical schopenhaueriana e wagneriana e das ambiguidades destas últimas. Por ora, interessa mostrar que, apesar das traições históricas e filológicas cometidas por Nietzsche, e tão largamente

estrutura da acção”. *Op. cit.*, p. 138-139. Que o objecto da *mimesis* seja a acção humana explica ainda, segundo o autor, a exclusão do reino da poesia de toda a poesia não-dramática, nomeadamente a lírica, e a necessidade de considerar o coro como um actor e os cantores líricos como partes que integram a acção (p. 142).

²¹¹ NT 12. Como defende Colli, a tragédia grega pode ser compreendida como um “*pathos*” cujo “primeiro traço é a expressão desarticulada e delirante do canto coral, a dança do coro que dá figura e estrutura à agitação desordenada do rito dionisíaco, são as suas palavras que formulam as imagens suscitadas por Apolo”. Aí se enxerta “o acontecimento, que já não é uma visão delirante, mas (...) uma resolução alcançada por caminhos expressivos divergentes segundo uma necessidade plástica”. É assim que a tragédia suscita o “*pathos* primordial no seio de uma comunidade, à semelhança da música para os modernos.” COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche, “Tragedia in quanto geroglifico”* (p. 126-127).

²¹² A este respeito cf. introdução da obra WITT, Mary Anne Frese (Ed.), *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*, Madison/Teaneck, USA (Fairleigh Dickinson University Press) 2007 (p.13ss).

²¹³ KSA 6, 32.

²¹⁴ NT 2.

criticadas após a publicação do seu livro²¹⁵, as suas intuições acerca da tragédia foram acertadas, apoiando-nos nas teses já evocadas de Nicole Loraux. A tese geral da autora baseia-se num convite para “escutar a voz enlutada da tragédia”, privilegiando “na representação teatral, não apenas a escuta em relação à visão, mas também o canto em relação ao discurso (logos)”²¹⁶, o que implica atribuir mais importância às partes líricas do que aos diálogos, ou seja, mais importância ao coro do que aos protagonistas da acção. Trata-se, assim, de uma escolha interpretativa “evidentemente anti-aristotélica” que, privilegiando a parte do canto, escolhe uma “problemática da origem contra um pensamento da finalidade (*telos*).”

Recorrendo a inúmeras citações dos textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides²¹⁷, Loraux analisa a fixação dos heróis trágicos na temporalidade sem tempo dos deuses, expressa pela repetição do advérbio «*aeí*», que significa «sempre» e que está ligado ao termo «*aíon*», já mencionado acima²¹⁸. Loraux nota que o advérbio «*aeí*» parece encontrar um duplo na interjeição «*aiaí*», através da qual a dor do luto se exprime em toda a sua imediatez sem a intervenção da linguagem articulada²¹⁹. A afinidade entre os dois termos consiste na contiguidade contextual da expressão de uma dor que se eterniza e se alimenta de si própria, contiguidade essa que também é sonora, fonética.

²¹⁵ Sobre a polémica suscitada pela publicação de *O Nascimento da Tragédia*, cf. AAVV, *Querelle autour de la «Naissance de la tragédie»*. *Écrits et lettres de Friedrich Nietzsche, Friedrich Ritschl, Erwin Rohde, Ulrich von Willamowitz-Möllandorff, Richard Wagner et Cosima Wagner*, (avant-propos de Michèle Cohen-Halimi, traductions de Michèle Cohen-Halimi, Hélène Poitevin et Max Marcuzzi) Vrin, Paris, 1995.

²¹⁶ LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, op.cit., p.84.

²¹⁷ Importa dizer que, apesar de adoptar o ponto de vista nietzschiano sobre o trágico, a filóloga faz justiça a Eurípides pelo número e importância que concede às citações das suas peças, contrariando assim o retrato que Nietzsche propôs do autor de *As Bacantes*. Devemos, aliás, assinalar, que, para além de Bruno Snell, tal foi também levado a cabo por Martha Nussbaum na introdução a uma tradução de *As Bacantes*, onde declara que a descrição de Dioniso e do dionisiaco feita por Nietzsche em NT e nas suas restantes obras é “tão perspicaz quanto o seu retrato de Eurípides é deficiente”. Cf. *The Bacchae of Euripides*. A new version by C. K. Williams with an introduction by Martha Nussbaum, Farrar Straus Giroux, New York, 1990 (p. xxv).

²¹⁸ Cf. LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, op.cit. (em particular, o capítulo “*La tragédie et l’antipolitique*”, p. 45-66).

²¹⁹ Sem pretendermos arrogar-nos conhecimentos da língua grega que não possuímos, esta relação imediata parece-nos, porém, particularmente favorecida na língua portuguesa. A tradução do lamento de Ajax, levada a cabo por Maria Helena da Rocha Pereira e mencionado por Loraux, mostra que o nome do herói se confunde com a interjeição de lamento, reproduzindo com clareza a expressão de dor apenas pelo som que ouvimos quando lemos estes versos. Ajax exclama: “Ai! Ai! A-i-a-x! Quem diria que o meu nome havia de condizer assim com os males que sofro? Que posso dizer ai! Duas vezes [e três, tal a desgraça em que me encontro.], e pouco adiante o coro declara: “E agora senta-te ao meu lado Ajax/ tão difícil de curar — ai! ai de nós! —/ que tem por companhia a loucura dos deuses.” Cf. SÓFOCLES, *Tragédias*, Minerva, Coimbra, 2003 (Prefácio de Maria do Céu Fialho, introdução e tradução do grego por Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho), p. 52 e 59.

A autora sublinha a diferença de nível linguístico entre um advérbio de tempo integrado num enunciado articulado e uma modulação que é como que “o sinal de um aquém da língua, de uma outra língua do lamento”²²⁰, onde o ouvido grego ouvia naturalmente soar qualquer coisa entre o lúgubre e o «sempre». Compreendendo que a interjeição «*aiaî*» é um indicador geral do trágico que marca as etapas da acção e se desloca de locutor à medida que a tragédia atinge outras personagens, a autora defende que ela “é o lamento que vale para todos os lamentos, materializada numa emissão vocal genérica, condensando nela todos os registos expressivos da dor”²²¹. E se assim é, isso deve-se mais à fonética do que à semântica, e é à primeira que se devem exigir os instrumentos teóricos que permitiriam “prestar ouvidos mais finos ao «*aiaî*»”. Tal implica, segundo Loraux, uma distância, um “estar muito além ou muito aquém” da “percepção límpida que requer o discurso onde o sentido prima sobre o som”: “o interesse pelo «*aiaî*» abre para um mundo onde não há outro sentido senão o do próprio som.”

Este interesse vai também contra a advertência aristotélica acerca do recurso ao “efeito de estranheza” na linguagem trágica, que caracteriza mais o aspecto sonoro do que aquilo que é claramente compreensível²²². Ora, é justamente a integração do que lhe é estranho e estrangeiro que define o género trágico, atravessado “pelo dilema do que é próprio e do que é outro”²²³, consistindo num género em conflito consigo mesmo, numa tensão interna à sua própria forma. Na esteira de Nietzsche, Loraux identifica os elementos em conflito que coexistem no género trágico, e que são os elementos sonoros de um treno onde se conjugam o luto e a promessa da imortalidade. Trata-se, portanto, de uma estrutura oximórica, como defende a filóloga a quem tomámos de empréstimo esta noção, cujo modelo a autora encontra na expressão “*gemido de glória*” usada por Ésquilo nas *Coéforas* e no treno que as Musas entoam com “*bela voz*” por Aquiles na *Odisseia*. O lamento que se ouve na tragédia tinha uma origem asiática, e era acompanhado pela flauta (*aulos*), cuja origem é frígia. A tragédia não consiste, portanto, em simples gemidos desarticulados,

²²⁰ *Idem*, p. 60.

²²¹ *Idem*, p. 63.

²²² Cf. *Poética* 1458 a 22-23.

²²³ É que Loraux vê exemplarmente tratado nos *Persas* de Ésquilo – cf *Op. cit.*, cap. 4, “*Le dilemme tragique du propre et de l’autre*” (p. 67-82).

pois o lamento fúnebre trágico “tem, por definição, um carácter musical”²²⁴, mesmo quando é o grito que domina, uma vez que a música acompanha sempre estas evocações dos mortos que eram, geralmente, cantadas. Loraux nota que a expressão “*canto treno*” é recorrente em Sófocles, tal como o “*grito cantado*” o é em Eurípides, e que a tragédia fez do pranto uma espécie de canto, porque na música que lhe é própria, a do *aulos*, a tragédia ouve uma voz que chora. O que a autora demonstra, assim, é que esta voz enlutada é mais do que um tema trágico, é uma “reflexão meta-teatral do género sobre si mesmo, sobre as suas origens e incompatibilidades específicas”²²⁵.

A primeira destas incompatibilidades internas tem a ver com Apolo, o deus da poesia lírica, cuja natureza solar e diurna não se adequa ao treno. O luto é profundamente anti-apolíneo, escuro, pertence à esfera do Hades, das Erínias e das mulheres. Assim, na tragédia, a música é por excelência o ponto de incompatibilidade com Apolo. Loraux invoca a argumentação platónica, que rejeita os “lamentos e gemidos nos discursos”, as flautas e os flautistas, preferindo “Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias e aos seus instrumentos”²²⁶. Sendo o canto composto pelas palavras (*logos*) — ou seja, segundo Loraux, “o enunciado de sentido ou a forma discursiva”²²⁷ —, a harmonia e o ritmo, Platão concede absoluta prioridade ao discurso²²⁸. A definição do canto defendida na *República* é, por isso, uma definição apolínea pelo privilégio que concede ao *logos* e pela escolha da lira em vez da flauta. Sendo Apolo o deus músico que preside à palavra, o som da lira deve apenas acompanhar o discurso. Esta desconfiança pelo *aulos* é também expressa por Aristóteles, que o acusa de se fundir demasiadamente com a voz por ser mais parecido com ela do que a lira, dominando o canto e a expressão do lamento²²⁹. A flauta parece arrastar irresistivelmente aquele que a ouve para longe das claras percepções da lírica apolínea, surgindo como bárbara, ao passo que a lira é apresentada como o mais autêntico instrumento grego. Isto diz muito acerca do que a tragédia pensa a respeito da sua própria estranheza, na medida em que, segundo Loraux, ela apresenta uma

²²⁴ *Op. cit.*, cap. 5, “O canto sem lira”, p. 89.

²²⁵ *Idem*, p. 91.

²²⁶ *República* III 398 d, 399 d e 399 e, respectivamente. Condenando o treno e os lamentos, Platão condena um canto que não incita à bravura, mas “à embriaguez, à moleza e à preguiça” (*República* III 398 e).

²²⁷ *Op.cit.*, p. 92.

²²⁸ *República* III 398 d.

²²⁹ *Problemas* XIX 43 (922 a), citado por Loraux, p. 93.

“música sem lira”, o “treno sem lira da Erínia” entoado pelo coro de *Agamémnon* de Ésquilo. A relação da tragédia com a musicalidade que lhe é própria (que lhe é estranha) opera, portanto, uma ruptura em relação às anteriores formas da poesia lírica, supostamente alheias ao luto e subordinadas a Apolo. Isto implica, como vimos atrás, que o género trágico se apropriou das formas líricas e as transformou, integrando momentos em que se conjugam o hino e o *péan* alegre, que a tradição associa a Apolo, com o treno cantado sobre um túmulo. Trata-se da mistura numa só voz de ordens que habitualmente se opõem e que, portanto, constitui uma justaposição de elementos incompatíveis numa fórmula condensada, aparentemente pacificada, mas que na realidade corresponde à violência do oxímoro.

É no oxímoro que Loraux vê a figura trágica por excelência, definindo-o como o “tropo da *coincidentia oppositorum*”²³⁰, e interessa-nos levar às últimas consequências esta intuição da autora, recorrendo aos instrumentos que a sua reflexão nos oferece. Se o oxímoro é a figura trágica por excelência, o *tropos* onde o trágico melhor se conhece e reconhece, e se ele é constituído por um entrelaçamento de opostos, pela presença simultânea de elementos incompatíveis, isso não deve ser entendido apenas na sua dimensão semântica, quer dizer, no sentido em que os opostos são palavras de significado oposto (e até existencial ou disposicionalmente oposto, luto e canto, treno e hino, dor e alegria, o que não é de modo algum para negligenciar, como veremos adiante). O oxímoro é ainda tensão entre duas vozes opostas, de entoações contrárias, da sonoridade ou tom do lamento e do júbilo, que se entrelaçam também ao nível fonético num canto único o qual era, de acordo com Loraux, imediatamente audível para um grego. O que isto nos sugere é que, enquanto “figura”, “tropo”, “fórmula condensada”, o oxímoro é, como o trágico de que é a melhor expressão, um lugar sonoro, uma voz espacializada, a conjugação do visível (espacial, delimitado, discreto, discursivo) com o audível (temporal, contínuo, móvel, sonoro, musical), uma consonância dissonante. Nesta medida, a sua estrutura é frágil, quer dizer, não duradoura, e nas tragédias isso mostra-se pelo facto de o treno se separar repetitivamente do hino, sendo, porém, essa separação pontuada pelo surgimento do oxímoro ou daquilo a que, no *Agamémnon* de Ésquilo, é chamado um “canto sem lira”²³¹. Loraux fala ainda da “estranha regra (...) em virtude da qual, no

²³⁰ *Op.cit.*, p.96.

²³¹ Ésquilo, *Agamémnon* 988: “a minha alma canta, composto por ela, o treno sem lira da Erínia”.

imaginário trágico, todo o gemido tende a pensar-se como música”, e da probabilidade com que o leitor das tragédias se pode perder “entre o canto que se faz grito e o grito que é um canto”²³². Emblemática desta regra é a figura da Musa ou das Musas, que ao contrário do seu pai, Apolo, mantêm uma ligação com a celebração do luto, ou seja, as Musas, “amigas do *aulos*” (*Antígona* 963-965), mantinham uma relação estreita com Dioniso. Estendendo-se aos coros trágicos a partir dos coros apolíneos, a Musa dá, ainda segundo Loraux, o nome ao desejo de música que a tragédia enraíza no luto: “sob a ficção do conflito, sob a figura da incompatibilidade — Apolo e o treno, as Musas e Dioniso, o *aulos* e a lira, em suma, Dioniso e Apolo —, é da cumplicidade desviante do dizer luminoso com as entoações estrangeiras do lamento cantado que os trágicos se esforçam por falar. A força de Nietzsche foi tê-lo compreendido e escrito. Convém ler verdadeiramente o autor do *Nascimento da Tragédia*, mais do que lhe atribuir, como se fez demasiado frequentemente, um pensamento fixado onde a última palavra remonta ao antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco.”²³³

O género trágico submete, então, incessantemente os dois deuses a uma ampla troca no registo da voz que canta e grita e, quer se estude o coro, quer se trabalhe sobre a trama semântica dos textos para descobrir a voz enlutada, regressa-se à intuição fundamental e ao apelo de Nietzsche para se distinguir “na história da língua do povo grego duas correntes principais, segundo as quais a língua imitava ou o mundo dos fenómenos e imagens [Homero] ou o mundo da música [Arquíloco]”²³⁴. Na tragédia é claramente a música que se tende a imitar, o que ilustra “como os elementos dionisíaco e apolíneo dominaram por meio de nascimentos sempre renovados e em progressão mútua o modo helénico de ser”²³⁵ e como a “misteriosa união matrimonial” dos dois instintos se glorificou na tragédia ática. Na conclusão do seu estudo, Nicole Loraux sublinha a ideia de que entre a voz e o discurso, *phôné* e *logos*, tais como os gregos os pensaram, há mais oposição do que conjunção. E se a

²³² *Op.cit.*, p.101.

²³³ *Op.cit.*, p.107. Um exemplo deste tipo de leitura encontra-se no estudo de Mathieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, PUF, Paris, 1998, onde se defende que se encontram duas estéticas distintas na obra de Nietzsche, a da metafísica de artista e a da fisiologia da arte, sendo que, no NT, se tratava de uma “clivagem Apolo-Dioniso” que depois se esbaterá nas obras subsequentes de Nietzsche. Não subscrevendo o hiato que o comentador salienta entre as “duas” estéticas que encontra em Nietzsche, teremos ocasião de discutir a tese central do livro, segundo a qual a figura de Dioniso ganha uma preponderância da qual não está excluído o elemento apolíneo.

²³⁴ NT 6.

²³⁵ NT 4.

tragédia é um género em conflito, é porque ela opõe, não temas ou conteúdos, mas os próprios elementos que a constituem como forma teatral e como discurso dotado de sentido. O conflito entre voz e discurso remete ainda, segundo a autora, para a definição heraclitiana do conflito como procedimento criativo por excelência, e ao qual teremos necessariamente de voltar.

Por outro lado, aplicado à filosofia de Nietzsche, como julgamos possível fazer, o oxímoro será associado a Dioniso, que a filóloga considera o único deus capaz de presidir a todas as “consonâncias dissonantes”²³⁶. Neste contexto, como iremos ver, *O Nascimento da Tragédia* apresenta uma figura onde o entrelaçamento de opostos parece evidenciar-se de um modo particular, e que é particularmente importante para o que Nietzsche procura, não na estética, mas na filosofia do seu tempo. Trata-se da figura de Sócrates praticante de música²³⁷, onde o instinto lógico parece poder ser reconduzido ao instinto dionisíaco, e que refuta a ideia de que existe necessariamente apenas “uma relação antagónica entre o socratismo e a arte”. Esta figura condensa, para Nietzsche, o momento em que o “lógico despótico”, que nada entendia da divindade da música, se interroga sobre os limites do conhecimento, e nessa medida ela abre espaço para um tipo de pensamento que reconhece nas suas fronteiras “um correlativo necessário”. Não se trata aqui de qualquer coisa como a proposta de um regresso nostálgico às origens dionisíacas perdidas, mas, como iremos desenvolver melhor, da ideia de que o próprio movimento decadente é instintivamente conduzido aos seus limites (numa lógica dionisíaca, de quebra das fronteiras individuais). Se, com Sócrates, veio pela primeira vez ao mundo a crença de que “o pensamento, seguindo o fio da causalidade, atinge os mais profundos abismos do ser” e é até capaz de “corrigir o ser”²³⁸, essa ilusão acrescenta-se instintivamente à ciência e leva-a aos seus limites, “onde ela deve tornar-se arte”. A figura de Sócrates praticante de música é, portanto, a imagem do fracasso do optimismo científico e simultaneamente da sua transformação numa nova forma de conhecimento, a que Nietzsche chama “conhecimento trágico”. Enquanto figura de morte e nascimento, conjunção de máscara ou imagem e música, podemos reconhecer nela um oxímoro, no qual Nietzsche propõe um tipo de conhecimento que não é nem científico, nem

²³⁶ LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, op.cit., p.97.

²³⁷ NT 14 e 15.

²³⁸ NT 15.

artístico, mas filosófico. É neste sentido que julgamos poder defender que as suas esperanças juvenis dizem também já respeito à possibilidade de uma renovação da filosofia, que tem certamente a ver com a proposta de uma nova relação com as suas criações conceptuais, e que no *Nascimento da Tragédia* encontra os seus representantes máximos em Kant e Schopenhauer. No mundo moderno infectado de alexandrinismo, cujo ideal é o “homem teórico, equipado com as mais altas capacidades de conhecimento, trabalhando ao serviço da ciência e tendo Sócrates como arquétipo”, Kant e Schopenhauer contam-se entre os que souberam utilizar os instrumentos da ciência “para expor os limites e o condicionamento do conhecimento em geral”, negando corajosamente a exigência de validade universal da ciência e vencendo “o optimismo oculto na essência da lógica”²³⁹. Em ambos os filósofos Nietzsche crê ver um renascimento da cultura trágica, não por via da estética ou da arte, mas da filosofia nascida da mesma fonte de que brotou a tragédia, a saber, o espírito da música, ou seja, o “fundamento dionisíaco”²⁴⁰. É deste modo que, no contexto do *Nascimento da Tragédia*, o “espírito da filosofia alemã”, destruindo o “prazer do socratismo científico através da demonstração dos seus limites”, pode ser designado como uma “sabedoria dionisíaca expressa em conceitos”, que é o indicador oximórico do “mistério da unidade” entre a música e a filosofia alemãs.

²³⁹ NT 18.

²⁴⁰ NT 19.

II. Uma “monstruosa superstição estética”

“Comecei por uma hipótese metafísica
acerca do sentido da música.”

FP 1885/1886 2[113]²⁴¹

O sublime e a música: ambiguidades no discurso de Schopenhauer

Vimos que, no *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche se refere à “monstruosa oposição” entre apolíneo e dionisíaco, que faz corresponder, respectivamente, às artes plásticas e à música. Esta correspondência, apresentada logo desde o primeiro parágrafo do livro e repetida no §16 com menção explícita a Schopenhauer, vem no seguimento do contexto das teorias estéticas que dominavam a época em que a obra foi escrita. Interessa-nos agora mostrar que esse contexto não foi simplesmente marcado pelos conceitos kantianos do belo e do sublime, ou melhor, mostrar que, nesse contexto, os conceitos-chave da *Crítica da Faculdade de Julgar* tinham sofrido já significativas variações que importa esclarecer. O esclarecimento é tanto mais importante quanto permite clarificar em que medida a estética de Nietzsche não se inscreve verdadeiramente no âmbito da discussão do belo e do sublime, não apenas no que ao *Nascimento da Tragédia* diz respeito, mas também às obras que se lhe seguem. O que procuraremos defender é que se o apolíneo e o dionisíaco puderam ser

²⁴¹ KSA 12, 117.

compreendidos a partir das categorias de belo e sublime²⁴² (e interessa perceber com que limitações pode esta compreensão ser apresentada), no decurso do pensamento de Nietzsche essas categorias e o sentido que Kant lhes incutiu é posto em causa, em particular na recusa de Nietzsche em aceitar o desinteresse que assiste à contemplação da forma bela e na refutação do sentido moral com que a experiência do sublime é descrita por Kant. Em última análise, o que está em causa para Nietzsche é a convicção de que as obras de arte são uma apresentação que envolve um contacto com qualquer coisa que é irreduzível à sua própria apresentação. Ou seja, para Nietzsche as obras de arte são formas que apresentam forças e as comunicam, contagiando o contemplador.

Se Nietzsche fala muito de beleza, atribuindo-a, no *Nascimento da Tragédia*, a Apolo, e voltando repetidamente ao valor do que é belo como estímulo para a valorização da existência, a verdade é que, em rigor, Nietzsche não apresenta uma teoria estética do sublime, nem utiliza o termo “sublime” como um conceito de significação determinada e especificamente ligado ao contexto artístico²⁴³. Assim, o que o procuraremos provar é que uma inscrição do sublime, tal como Kant o concebeu, não tem pertinência no pensamento de Nietzsche, nomeadamente porque a estética de Nietzsche tende a rejeitar o aspecto moral que Kant lhe confere. Parece-nos que é nesse contexto crítico que o sublime aparece numa passagem de *Assim falava Zaratustra*, que teremos de analisar em pormenor, e ainda noutros textos onde

²⁴² Como faz Achim Geisenhanslüke, que defende que a noção de apolíneo retoma a noção clássica de belo e o dionisíaco se inscreve na tradição do sublime. Cf. *Le sublime chez Nietzsche, op.cit.*, p. 10 ss).

²⁴³ Como é, aliás, salientado por vários comentadores. Na obra citada, Achim Geisenhanslüke chama a atenção para o facto de Nietzsche não utilizar o termo “*erhaben*” como um conceito filosófico de significação determinada, mas para designar, por exemplo, a grandeza de um livro ou de um escritor. O mesmo é afirmado por Jean-Luc Nancy numa nota ao texto “*L’offrande sublime*”, onde escreve que Nietzsche terá pensado qualquer coisa do sublime sem fazer desse conceito um tema (Cf. AAVV, *Du sublime*, Belin, Paris, 1988, p.39). Num artigo recente, Keith Ansell-Pearson ocupou-se da noção de sublime no V livro de *Aurora*, sublinhando que nesse texto o sublime aparece ligado às noções de elevação, exaltação, enobrecimento e a práticas de superação das concepções convencionais da realidade que não se relacionam necessariamente com a prática artística. Cf. “*On the sublime in Dawn*” in *The Agonist. A Nietzsche Circle Journal*, vol II, Issue I, March 2009. Por seu lado, no estudo “*Para uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-modernidade*”, Nuno Nabais denuncia a ausência de uma análise da categoria do sublime na teoria estética de *O Nascimento da Tragédia*, defendendo que mais do que o esclarecimento de que as figuras do apolíneo e do dionisíaco são uma metamorfose das figuras kantianas do belo e do sublime, falta uma reconstituição das metamorfoses do sublime kantiano até à sua inscrição por Nietzsche numa interpretação da tragédia grega como um drama musical, passando pela metafísica de Schopenhauer e pela estética de Wagner. Um desenvolvimento dos contributos que Nuno Nabais apresenta na segunda parte do seu estudo, “*Ontologia do sublime em Schopenhauer*” revelar-se-á muito fértil para o nosso propósito e guiará, em parte, os argumentos que se seguem. Cf. NABAIS, Nuno, *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche*, Relógio d’Água, Lisboa, 1997.

Nietzsche critica o Romantismo tardio, entendido como uma expressão da decadência da arte moderna. Neste contexto, importa, portanto, lembrar que, se no §7 do *Nascimento da Tragédia* Nietzsche fala do sublime como uma representação que transforma a repugnância pelos aspectos terríveis da existência numa “dominação artística do horrível”²⁴⁴, no §24 Nietzsche exprime a exigência de procurar o prazer suscitado pela tragédia “na esfera puramente estética, sem passar ao domínio da compaixão, do medo, do sublime no plano moral”²⁴⁵.

Por outro lado, se, na “Analítica do Sublime”, Kant descreveu as condições de possibilidade de uma experiência estética a que chamou “apresentação negativa”²⁴⁶, e se, para Kant, o sublime é a impossibilidade da figuração no espaço e no tempo de uma grandeza absoluta ou do infinito da potência que são puras ideias, e cujo exemplo é a interdição das imagens pela lei mosaica²⁴⁷, para Nietzsche a experiência da irrepresentabilidade é antes a ocasião para uma de duas possibilidades: a da expressão de uma incapacidade de domínio, de uma fraqueza da força de dar forma (cujo sentido estético é ditado, não por uma incapacidade da imaginação, mas por uma decadência fisiológica), ou a da expressão da situação contrária, positiva e criativa, da capacidade de dominar essa experiência através daquilo a que chamará “força plástica” na segunda das suas *Considerações Intempestivas*²⁴⁸, noção que sofrerá variações ao longo seu pensamento até se fixar no conceito de vontade de poder. Teremos ocasião de analisar estes termos em pormenor, mas interessa sublinhar desde já que a experiência do sublime, tal como Kant a descreve, enquanto ocasião para uma

²⁴⁴ NT 7, onde ao sublime Nietzsche associa o cômico.

²⁴⁵ De acordo com Charles Andler, a estética nietzschiana inova em relação aos clássicos porque já não opõe o belo e o sublime, mas o sonho e a embriaguez, que são a origem da arte e não a sua consequência no sujeito. A originalidade dos gregos, tal como Nietzsche a concebeu, consistiu na conciliação do sonho imagético com a embriaguez dionisiaca. Cf. ANDLER, Charles, *Nietzsche, sa vie et sa pensée. Tome III. Le pessimisme esthétique de Nietzsche. Sa philosophie à l'époque wagnérienne*, Gallimard, Paris, 1921 (p. 31-32). Também num recente estudo sobre o sublime, refere-se que “a força da tragédia ática consiste, como mostrou Nietzsche, nas violentas núpcias do apolíneo e do dionisiaco, do sonho e da embriaguez, da imaginação plástica e da imaginação musical”, pelo que a estética de Nietzsche tende a rejeitar a noção de sublime entendida como sublime moral, tese que subscrevemos inteiramente. Cf. SAINT GIRONS, Baldine, *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Éditions Desjonquères, Paris, 2005 (p. 47). A mesma obra apoia ainda esta hipótese na noção de “*Uebererhabene*”, “supra-sublime”, apresentada sem mais desenvolvimentos em *Richard Wagner em Bayreuth* 3 (KSA 1, 441) e também discutida por Achim Geisenhanslüke.

²⁴⁶ Cf. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”.

²⁴⁷ *Crítica da faculdade do juízo*, §23. Neste sentido, Lyotard fala do “paradoxo de uma estética sem formas sensíveis” no texto “*Após o sublime, o estado da arte*” in *O inumano*, Editorial Estampa, Lisboa 1990 (tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre), p. 140.

²⁴⁸ “*plastische Kraft*” VIH 1 e 4 (KSA 1, 251 e 271).

elevação moral do ser humano, será entendida por Nietzsche como um sintoma do declínio da referida força plástica, que é a força de dar forma. Esta última não se rege por imperativos morais nem pelo supra-sensível em nós, decorrendo, pelo contrário, de exigências vitais e fisiológicas que Nietzsche concebe como procedentes dos instintos e não do reino da pura racionalidade.

Isto terá certamente de ser esclarecido mais exaustivamente, e trata-se já de formulações que excedem em muito a terminologia do *Nascimento da Tragédia*, onde as noções de apolíneo e dionisiaco, devedoras certamente das noções schopenhauerianas de representação e vontade²⁴⁹, não são de modo nenhum coincidentes com estas últimas. O esclarecimento desta não coincidência permitirá compreender, em grande parte, em que medida o apolíneo e o dionisiaco não podem ser lidos como meros decalques dos conceitos kantianos de belo e sublime. Nietzsche refere-se ao longo da sua primeira obra à estética vigente, e convém lembrar que, como vimos atrás, Kant não é tanto incluído nesse contexto estético, como no de uma filosofia que permite compreender os limites da ciência e do conhecimento em geral²⁵⁰. A exclusão de Kant daquilo a que Nietzsche chama “a nossa estética” é tanto mais compreensível quanto melhor se compreender a distância que separa a importância dada por ambos os filósofos à música, e o modo como a discussão kantiana do belo e do sublime se deslocara entretanto para a discussão sobre a relação das artes plásticas com a música, na qual nos demoraremos com atenção. Recordando, de modo muito sumário, o que Kant diz sobre a música na *Crítica da faculdade do juízo*, temos que no §51 fica por decidir se ela pertence ao domínio do belo ou do

²⁴⁹ São vários os comentadores que assim consideram a filiação do apolíneo e do dionisiaco em Schopenhauer. Limitamo-nos a referir as análises de Giorgio Colli no texto “*Apollineo e dionisiaco*” in *Ellenismo e oltre. Einleitung*, Edizioni ETS, Pisa, 2004), de Julian Young na obra *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992 (p. 25-57) e o artigo “*Apollinisch-dionysisch*” do já citado *Nietzsche-Handbuch. Leben—Werk—Wirkung* (p.187-190). A tese contrária é defendida nomeadamente por Matthew Rampley no estudo *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge University Press, 2000, que sublinha que tanto o apolíneo como o dionisiaco são considerados por Nietzsche como formas fenoménicas (*Erscheinungsform*), remetendo para um importante fragmento póstumo de 1871 a que dedicaremos particular atenção, onde a vontade schopenhaueriana é dita “a forma originária da aparência através da qual é compreendido todo o devir” (p. 80). Este comentador assinala ainda que a noção de “dionisiaco” pertence já a uma ordem simbólica, ou seja, segunda em relação ao que possa ser uma realidade originária (p. 97). Devemos ainda referir que para este comentador é inquestionável a ligação do dionisiaco à noção kantiana e schilleriana de sublime, hipótese que discutiremos em pormenor adiante. Uma outra interpretação que contraria a coincidência do apolíneo e do dionisiaco com a representação e a vontade schopenhauerianas, sem porém contestar a influência decisiva de Schopenhauer no NT, é a de Éric Dufour no estudo *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, para quem o dionisiaco não é a coisa em si, mas a sua manifestação fenoménica (cf Cap III, “*Le schopenhauerisme de Nietzsche en 1871*” (p. 51-71).

²⁵⁰ NT 18 e 19.

agradável, e o §53 declara que a música “fala por meras sensações e sem conceitos”²⁵¹, pelo que “possui um valor menor que qualquer das outras belas artes”. Embora estas declarações sejam insuficientes para dar conta dos férteis paradoxos que se podem encontrar no discurso de Kant sobre a música, e aos quais voltaremos no decurso do nosso trabalho, de momento elas são o bastante para mostrar dois aspectos essenciais. Em primeiro lugar, o facto de Kant não estabelecer nenhuma relação explícita entre a música e o sublime, tal como irá ser o caso na estética romântica contemporânea do *Nascimento da Tragédia*. Em segundo lugar, observa-se uma desvalorização da arte que é privada de conceitos e da qual, segundo Kant, “não sobra nada para reflexão” (§53). A privação lamentada por Kant será precisa e paradoxalmente, como iremos mostrar em seguida, a razão da valorização da música nas teorias estéticas subsequentes.

Quando estabelece, logo nas primeiras linhas da sua obra, a “monstruosa oposição entre a arte do escultor, a apolínea, e a arte da música, isenta de imagens”, Nietzsche coloca-se no interior do contexto estético-musical romântico de Wackenroder, Schlegel, Tieck ou Novalis, e da discussão do conceito de música absoluta²⁵². Este conceito encerrava a ideia da autonomia da música instrumental relativamente a qualquer discurso conceptual e a qualquer finalidade extra-musical, elevando a música instrumental a um objecto de reflexão exemplar²⁵³. A emancipação

²⁵¹ Argumento, aliás, repetido no §18 da *Antropologia do ponto de vista pragmático*.

²⁵² Tal é a tese defendida nomeadamente por Sandro Barbera no artigo “*Apollíneo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*”, Estrato di *Linguistica e Letteratura* XIII-XIV, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa e pelo musicólogo Carl Dahlhaus, que explica que o conceito de música absoluta foi a ideia fundamental da estética musical na época clássica e romântica, sendo proveniente da poesia e filosofia do romantismo alemão. O conceito consiste na associação de uma música separada de textos, programas e funções com a expressão ou o pressentimento do “absoluto”: trata-se da ideia de que se pode pensar através da música e dos sons tal como o literato pensa com as palavras. Cf DAHLHAUS, Carl, *L’idée de la musique absolue*, Éditions Contrechamps, Genève, 2006, sobretudo capítulo I, “A música pura como paradigma estético” (p. 11-22). Ainda sobre a estética musical romântica e sua influência em Nietzsche, cf DUFOUR, Éric, *L’esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*, capítulo I, “*Le statut de la musique dans le romantisme allemand*” (p. 21-39).

²⁵³ Carl Dahlhaus explica que, inicialmente, a música instrumental privada de conceito, objecto ou finalidade, aparecia como vazia e sem conteúdo, por exemplo, para Rousseau, que defendeu o modelo da música vocal recorrendo à teoria dos afectos e à estética do sentimento. Depois surge a tendência para contradizer a caracterização sentimentalista da música, ou para converter esses afectos concretos em sentimentos mais difusos, como o fazem Novalis ou Friedrich Schlegel, contrariando a tese utilitarista. Nasce, assim, o princípio da autonomia, em nome do qual a música instrumental – até aí considerada como uma versão deficiente da música vocal – acedeu à dignidade de paradigma musical: o que parecia inicialmente uma carência, a ausência de conceito e de objecto próprio, é então declarado como vantagem e exprime-se a convicção de que a música instrumental formula de modo puro e directo a essência da música, porque é sem conceito, objecto ou função — a música instrumental passa, enquanto simples estrutura, a valer por si mesma e a formar um “mundo à parte”. *Op.cit.*, (p. 13-14).

da música instrumental em relação ao texto afirma-se contra a concepção antiga, herdada da Antiguidade e de Platão, e nunca contestada até ao século XVIII, que definia a música como formada por *harmonia*, *rhythmos* e *logos*: por harmonia compreendiam-se as relações dos sons ordenadas num sistema racional; por ritmo, a ordenação temporal da música que incluía a dança ou o movimento regulado, e por logos, a linguagem como expressão da razão humana (sendo, como se viu anteriormente, este último o elemento mais valorizado por Platão, para quem, contudo, não se punha de modo nenhum a questão da sua absolutização ou da supressão dos outros dois elementos constitutivos da música). Uma música sem palavras seria, portanto, de acordo com os parâmetros antigos e ainda no século XVII, mero ruído agradável, infra-linguístico, música diminuída na sua essência, e contrária à razão. No entanto, a independência da música instrumental em relação ao texto e à linguagem conceptual autorizará progressivamente, por via de uma conotação da linguagem discursiva com a plasticidade das artes visuais que interessa ainda esclarecer melhor²⁵⁴, a identificação da música instrumental ou absoluta com uma essência metafísica²⁵⁵. Deste modo, a carência transforma-se num excedente, e o que era considerado ruído infra-linguístico alcança o estatuto de linguagem supra-linguística. Ou seja, a música puramente instrumental e destituída de qualquer relação com a imagem e o discurso foi investida de um conteúdo de sentido não apenas extra-linguístico, mas que de um ponto de vista metafísico era considerado extra-musical, e

Um estudo recente de Paula Carvalho descreve esta passagem da teoria dos afectos (*Affektenlehre*), que provocava efeitos através de um vocabulário de afectos com fundamento racional (cálculo e previsão da eficácia de comover), considerado como uma objectivação das características sentimentais e privilegiando a música vocal em Rameau e Rousseau, para a ideia de que a música não representa, não é uma arte representativa, mas uma linguagem originária que pode e deve prescindir das palavras para alcançar a sua plena expressividade. Trata-se, segundo a autora, da passagem de uma teoria da representação para uma teoria da expressão, cujas consequências são a “abolição do corte ontológico entre o ser a imitar e o ser imitado.” Cf. CARVALHO, Paula Alexandra Monteiro Torres de, *Sentido e sentimento na interpretação musical — um estudo a partir de Schopenhauer e de Nietzsche*. Dissertação de Mestrado em Filosofia — Área de especialização em Estética, apresentada à FCSH/UNL realizada sob a orientação científica de Maria Filomena Molder (Julho de 2008), Capítulo 1. “A invenção do sentimento”, p. 1-38.

²⁵⁴ E para a qual Beethoven forneceu o modelo, em particular ao pensamento de E.T.A. Hoffmann. Cf. a recensão deste último à 5ª Sinfonia, onde o autor defende que “quando se fala de música como de uma arte autónoma, deveria ter-se sempre em mente apenas a música instrumental, a qual, desprezando todo o auxílio, toda a mistura de qualquer outra arte, exprime puramente a genuína essência da arte”, considerando que as tentativas de dar um “tratamento plástico” à música instrumental, procurando fazê-la representar sentimentos definíveis através de conceitos, são “equivocos ridículos”. Cf. a tradução portuguesa do texto in *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Materiais Críticos, Lisboa, 1987, p. 93 (tradução de Rita Iriarte).

²⁵⁵ Cf. DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue*, op.cit., Cap. IV, “Estética do sentimento e metafísica” (p. 57-72).

de um ponto de vista estético era considerado sublime. No seu texto seminal sobre a 5ª Sinfonia de Beethoven, Hoffmann associa explicitamente a música absoluta de Beethoven à estética do sublime, apresentando como fundamento desta associação o facto de a música sinfónica do compositor, permanecendo “sem palavras” e sem relação com os sentimentos do ouvinte, fazer desta carência uma qualidade: a música exprime aquilo que as palavras nem sequer podem pronunciar, exprime, portanto, o impronunciável, o inefável²⁵⁶, que corresponde ao irrepresentável do sublime kantiano.

A estética do primeiro romantismo falou, portanto, da música com categorias metafísicas e inverteu a depreciação kantiana da música, valorizando a música instrumental como arte suprema. A noção de inefável indica, para Hoffmann, uma indeterminação fundamental, não correspondente a um vazio, mas a um absoluto, a um infinito, a qualquer coisa que excede os limites de qualquer determinação linguística, conceptual ou figurativa. Se a música vocal recorre à expressão humana, sendo, por isso, uma arte limitada, a música instrumental prova a liberdade e a independência de uma arte que prescreve a si mesma as suas próprias leis. É como música autónoma, absoluta, separada do condicionamento dos textos e das palavras, das funções e dos afectos que ela recebe a dignidade metafísica de expressão do “infinito”. Neste contexto, podemos compreender que “a verdadeira estética musical do Romantismo é uma metafísica da música instrumental”²⁵⁷. Uma importante consequência desta compreensão da música é a ideia de que a criação musical se associa ao que Tieck chamara “poético” e Hoffmann “romântico”, no quadro de um novo paradigma da criação artística, não baseado na verosimilhança de uma ficção inventada, mas numa qualidade metafísica que se revelaria na música instrumental. A música absoluta transforma-se, assim, na expressão da essência metafísica do mundo e, nesse sentido, ela foi comparada com uma meditação filosófica²⁵⁸. Tal concepção associa-se intimamente com a refutação da ideia rousseuniana da música como imitação convencionada e artificial, “artística”, dos sentimentos e dos afectos

²⁵⁶ “A música desvenda ao homem um reino desconhecido (...) no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis por conceitos para se entregar ao inefável.” in *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, op.cit., p. 93. A este respeito, é também de mencionar a obra de Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'Ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, em particular o capítulo 1, “L’«éthique» et la «métaphysique» de la musique” (p.7-23).

²⁵⁷ Cf. DAHLHAUS, Carl, *L’idée de la musique absolue*, op.cit, p. 62.

²⁵⁸ Cf. DAHLHAUS, Carl, *L’idée de la musique absolue*, op.cit, sobre esta concepção, em particular em A.W.Schlegel.

humanos, que se inseria na tese geral de que a génese da música consistia numa imitação da linguagem. O romantismo inverteu a estética musical de Rousseau, defendendo que a essência da música não dependia da sua origem histórica (que seria o canto), mas de um princípio natural. E assim, a música instrumental, absoluta, separada da linguagem e da expressão dos afectos humanos, aparece, por uma inversão do juízo estético, como a música verdadeira, e até como a expressão da verdade. A indeterminação do seu conteúdo torna-se, portanto, sinal de um estilo sublime, e a distância em relação à linguagem e aos sentimentos é compreendida como a representação dos sentimentos em abstracto.

É a partir destas indicações gerais do contexto da história da estética da música que podemos, então, esclarecer em que medida a “monstruosa oposição estética” com que Nietzsche inicia o *Nascimento da Tragédia* se enquadra na estética sua contemporânea. No texto sobre a 5ª Sinfonia de Beethoven, E.T.A. Hoffmann interpretara a diferença entre música absoluta e música instrumental programática como a oposição de duas ideias estéticas, a ideia do que é propriamente “musical” e a do que é “plástico”, e esta antítese entre o plástico e o musical condensa um modelo hermenêutico que guiou a estética musical do romantismo, também composto pelas oposições antigo/moderno, pagão/cristão, natural/artificial, ritmo/harmonia, melodia/harmonia, música vocal/música instrumental, clássico/romântico²⁵⁹. Ainda no mesmo texto, estes pares de opostos sugerem também o par belo/sublime: o estilo da música instrumental de Beethoven é descrito por Hoffmann como aquele que “movimenta a alavanca do terror, do medo, do pavor, da dor e desperta aquela infinita saudade que é a essência do Romantismo”²⁶⁰, por oposição ao estilo belo da música clássica de Haydn e Mozart. A conotação de Beethoven (e da verdadeira música, da música absoluta) com o sublime associa-se ainda à valorização da música instrumental (sublime) sobre a música associada à palavra (bela), correspondente a uma valorização da harmonia em detrimento da melodia e da sinfonia em detrimento da ópera. Se, para os antigos, a harmonia fazia parte da melodia, tal como o ritmo, e não se podiam opor essas categorias, os “modernos”, em particular Rameau, fez do princípio matemático da harmonia uma justificação física, afirmando que as

²⁵⁹ Cf. DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue*, op.cit., Cap III, “Um modelo hermenêutico” (p. 43-55).

²⁶⁰ Cf. *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, op.cit., p. 95 e análise de Dahlhaus, op.cit., p. 47.

harmonias naturais prefiguravam a harmonia do acorde maior. A ideia de harmonia passa a fundar-se sobre a de acorde, que é assim sobreposto à melodia, ou seja, valoriza-se a simultaneidade contra a sucessão. Em contrapartida, para Rousseau, a melodia representava o ideal antigo que a ópera contemporânea devia procurar imitar, sendo a harmonia uma categoria negativa, o fundo obscuro donde se separava a ideia da melodia²⁶¹. A nostalgia rousseauiana da antiguidade opunha à harmonia moderna, confusa e científica (que associava à polifonia e à música sacra), a simplicidade da monodia grega ou melodia, estreitamente ligada à linguagem e ao canto. A linguagem desencadeada pelas paixões não era, para Rousseau, o “outro” da música, mas a sua origem, e essa afinidade genética justificava a defesa de que a criação musical operática era uma música mais “verdadeira” e de que a música instrumental era apenas “ruído agradável”. Invertendo a estética musical de Rousseau, o romantismo leva, por seu lado, ao extremo o elogio da sinfonia: nesta “não se encontra representada apenas uma forma de sentir, mas sim todo um mundo, todo o drama dos afectos humanos”²⁶². A sinfonia torna-se, assim, o género da música absoluta por excelência.

Ora, a metafísica romântica da música é o antecedente directo das teses de Schopenhauer apresentadas em *O Mundo como Vontade e como Representação*²⁶³, em particular no que diz respeito à concepção da música como expressão do indeterminado e de uma universalidade que a linguagem conceptual não pode alcançar. Nietzsche aceita esta tese no *Nascimento da Tragédia*, mas de uma forma ambígua, como procuraremos mostrar. Também em Schopenhauer o objecto da música é a vontade compreendida como a quintessência dos afectos ou sua essência metafísica, quer dizer, o aspecto indeterminado não é, para Schopenhauer, uma deficiência, uma carência, mas a garantia de que os sentimentos apresentados musicalmente não aderem às aparências empíricas e tocam a sua essência metafísica. Para demonstrar em que medida a estética musical romântica influenciou o pensamento de Schopenhauer sobre a música, e em que medida o filósofo tomou

²⁶¹ Cf. Paula Carvalho sobre as diferenças entre a compreensão racionalista de Rameau e sentimental de Rousseau, *op.cit.*, p. 17ss.

²⁶² Wilhelm Heinrich Wackenroder, “A essência singular da arte musical e a psicologia da música instrumental contemporânea” in *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, *op.cit.*, p. 43.

²⁶³ De acordo com Dahlhaus e Rita Iriarte, a variante schopenhaueriana da estética do sentimento é inspirada por Wackenroder (cf. Carl Dahlhaus, *op.cit.*, p.69 e *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, *op.cit.*, p. 21.) Cf. ainda Paula Carvalho, *op.cit.*, capítulo 2 “O sentimento em Schopenhauer” (p. 39-70).

partido a favor da mesma, é necessário ir ter com alguns textos do filósofo, onde as suas ideias acerca da música são apresentadas. Trata-se de passagens do terceiro livro de *O Mundo como Vontade e Representação*, dos capítulos 37 e 39 dos Suplementos e alguns passos dos *Parerga e Paralipomena*. O primeiro aspecto da estética romântica que Schopenhauer parece assimilar é a oposição plástico/musical, e as consequências metafísicas daí decorrentes: a música está fora do sistema das belas artes²⁶⁴ exposto nos parágrafos 43-51 do *Mundo como Vontade e Representação*, e a razão disso é o facto de ela não ser a “cópia, a reprodução da Ideia do ser tal como ele se manifesta no mundo”, ou melhor, o facto de “a relação de cópia com o modelo que ela tem com o mundo ser muito íntima, infinitamente exacta e muito precisa, visto que todos a compreendem sem custo”²⁶⁵. A música é uma “linguagem universal”, a sua inteligibilidade é “imediata”, pois, ao contrário das outras artes, que não objectivam directamente a vontade, mas apenas por intermédio das Ideias²⁶⁶, a música é uma cópia tão imediata da vontade como o são as próprias Ideias. Schopenhauer estabelece uma analogia entre a música e as ideias (que considera estarem fora do plano representativo), e entre os graus de objectivação da vontade na natureza (desde a matéria inorgânica até ao ser humano) e na harmonia musical (desde os sons mais graves do baixo contínuo até ao som da voz mais aguda que canta a melodia). A análise dos elementos que compõem a música estabelece, por um lado, uma estreita relação de interdependência entre harmonia e melodia (análoga, na natureza, à que existe entre os graus mais baixos de objectivação da vontade e o aparecimento do ser humano), atribuindo, por outro lado, à melodia a representação da vontade no seu mais elevado grau de objectivação, isto é, a vida e os desejos humanos. Na melodia, diz Schopenhauer, mostra-se tudo aquilo que a razão inclui no conceito negativo de sentimento e que se recusa a ser integrado nas abstracções racionais, e é por isso que a

²⁶⁴ Arden Reed defende que neste ponto se pode encontrar uma filiação da metafísica da música de Schopenhauer nas ideias de Kant, pois para Schopenhauer, tal como para Kant, a música é absolutamente desprovida de conceitos. Cf. o artigo “*The debt of disinterest: Kant’s critique of music*” in *MLN*, Vol. 95, Nº3, German Issue (Apr. 1980), p. 563-584, ao qual voltaremos adiante.

²⁶⁵ *Die Welt als Wille und Vorstellung* §52, *Sämtliche Werke*, op.cit., Band I, p. 358.

²⁶⁶ Cf. *Mundo* §§34 e 36, onde a arte é definida como sendo o conhecimento das Ideias e a comunicação desse conhecimento, só possível por ocasião da libertação da vontade, quer dizer, da mudança súbita produzida no indivíduo que o torna num puro sujeito que conhece, como é o caso do génio. No capítulo 37 dos Suplementos, relativo ao §51 do *Mundo*, Schopenhauer declara que “as obras das artes plásticas exercem uma acção bem pouco directa e imediata”, enquanto, pelo contrário, “uma bela melodia não deixa de dar a volta ao mundo”. *Sämtliche Werke*, op.cit., Band II, Kapitel 37 “*Zur Ästhetik der Dichtkunst*”, p. 544-562.

música mereceu o nome de “linguagem do sentimento e da paixão”, enquanto as palavras seriam antes “a linguagem da razão”²⁶⁷.

A insistência na importância da melodia, que poderia parecer um tomar partido das teses de Rousseau e da ideia de que a origem da música é a imitação da linguagem e dos sentimentos humanos (ideia mais classicizante do que romântica, como vimos) tem como finalidade, pelo contrário, estabelecer em que consiste exactamente a universalidade da música por contraste com a universalidade abstracta dos conceitos. Aqui Schopenhauer encontra-se de modo evidente com a estética musical romântica, defendendo a precisão e clareza absolutas da universalidade musical, quer dizer, o seu carácter perfeitamente determinado em oposição à abstracção conceptual. O paradoxo de uma universalidade determinada dos sentimentos expressos pelas melodias (e que remete para a indeterminação sobre-determinada de que falavam os românticos) é resolvido de uma forma não totalmente isenta de ambiguidades, através da ressalva de que a música “não exprime tal ou tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta a própria alegria, a própria aflição, e todos esses outros sentimentos, por assim dizer, abstractamente”²⁶⁸. Neste sentido, continua Schopenhauer, “ela exprime o que há de metafísico no mundo físico, a coisa em si de cada fenómeno”, mas distingue-se dos conceitos (que são “abstracções propriamente ditas” e contêm as formas extraídas da intuição), porque nos dá “aquilo que precede toda a forma” – os conceitos abstractos são os “*universalia post rem*”, enquanto a música revela antes os “*universalia ante rem*”²⁶⁹.

De acordo ainda com o capítulo 39 dos Suplementos (intitulado, justamente, “*Da metafísica da música*”²⁷⁰), a música não deve em caso algum excitar a vontade do ouvinte, suscitar “uma dor ou um bem estar real”, na medida em que, nela, as emoções da vontade são transferidas para “o teatro exclusivo das produções das belas-artes, que suspendem a vontade e nos exigem que sejamos sujeitos puros do conhecimento”. A música é uma representação directa da vontade, a sua indeterminação determinada é o excedente metafísico que lhe dá primazia sobre o mundo plástico das formas delimitadas, das figuras e das palavras. Assim, se, para

²⁶⁷ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke*, op.cit., Band I, p. 362.

²⁶⁸ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke*, op.cit., Band I, p. 364.

²⁶⁹ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke*, op.cit., Band I, p. 367.

²⁷⁰ *Sämtliche Werke*, op.cit., Band II, Kapitel 39 “*Zur Metaphysik der Musik*” (p. 573-586).

Schopenhauer, o elemento essencial continua a ser a expressão dos sentimentos e não a forma propriamente musical — como o será depois para Hanslick —, o verdadeiro objecto da música é a vontade compreendida como essência metafísica dos sentimentos. Tal como para os românticos²⁷¹, a indeterminação conceptual não era uma carência, mas a garantia de que os sentimentos representados musicalmente não aderiam às aparências empíricas. O primado da música instrumental sobre a música vocal (e da música em geral sobre as artes plásticas²⁷²), defendido expressamente por Schopenhauer, não apenas acentua a natureza metafísica da música, como a sua anterioridade metafísica em relação à linguagem e à diversidade das línguas: a música não imita os sentimentos e a sua origem não é uma imitação da linguagem humana, do canto e da melodia, ela é primeira e anterior aos fenómenos (*universalia ante rem*), e primeira em relação às palavras cantadas. No § 52 de *O Mundo como Vontade e Representação* Schopenhauer afirma que a origem do canto e da ópera reside no esforço de dar figuras, imagens, ao mundo puramente musical, nunca devendo as palavras do canto e do libreto esquecer a sua subordinação à música — o que a transformaria, de forma absurda, “num simples meio de expressão”²⁷³: a universalidade aliada a uma rigorosa precisão da música não pode falar a linguagem das palavras. No capítulo dos Suplementos dedicado ao mesmo parágrafo, insiste-se sobre este aspecto: a música “não precisa das palavras de um poema ou da acção de uma ópera”, para ela “a própria voz humana não é senão originariamente e por essência um som modificado”, como o som de um instrumento, e “quando incorporadas na música, as palavras devem sujeitar-se a todas as exigências do som”, pois a música “está na mesma relação com o texto e a acção do que o geral com o

²⁷¹ Os quais, de acordo ainda com Carl Dahlhaus, defenderam que a música representava a “forma” dos sentimentos, sendo um preconceito da história das ideias a tese geral de que a estética romântica foi uma estética do sentimento e a estética racionalista uma estética da estrutura: enquanto metafísica da música instrumental, a estética dos Românticos estava tão afastada do sentimentalismo subjectivo como do formalismo que Hanslick defenderá na obra *Do belo musical*. Cf. DAHLHAUS, Carl, *op.cit.*, Cap. IV, “*Estética do sentimento e metafísica*” (p. 57-72).

²⁷² No livro *Une philosophie du conflit. Études sur Schopenhauer*, Sandro Barbera discute esta primazia da música no pensamento schopenhaueriano, defendendo que, no ponto de universalidade extrema que aquela personifica, o próprio valor simbólico da Ideia já não pode desempenhar nenhum papel: “Fundado na noção de ideia como imagem simbólica, o “classicismo” de Schopenhauer não se revela como oposto ao “romantismo” da sua estética musical — como se o terceiro livro fosse formado por dois ramos de origem distinta, um proveniente da atmosfera do classicismo de Weimar, o outro do romantismo de Wackenroder e Tieck —, mas este classicismo é antes um objecto de ironia, minado no seu interior pela intenção ética inicial da contemplação estética. (...) a contemplação estética visa sublinhar a incompatibilidade com o fenómeno, a sua neutralização, para fazer valer uma dimensão de total alteridade”. *Op.cit.*, p. 153.

²⁷³ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 365.

particular, a regra com o exemplo, sendo muito mais conveniente compor o texto para a música do que a música para o texto”²⁷⁴. Assim, a música puramente instrumental de uma sinfonia de Beethoven, que nos apresenta a maior confusão fundada na ordem mais perfeita, o combate mais violento que se resolve na mais bela das harmonias, a “*rerum concordia discors*” que é a imagem fiel da natureza do mundo, suscitando embora em nós a visão de toda a espécie de cenas e formas da vida e da natureza, deve contudo ser escutada na sua “pureza imediata”, não ser “sobrecarregada por um elemento heterogêneo e arbitrário”²⁷⁵.

Estas declarações parecem formar um quadro muito coerente a respeito do que a música é e do que ela deve ser. E, no entanto, as considerações de Schopenhauer sobre a música não se reduzem aos textos citados, e outras passagens entram em franca contradição com a sua metafísica da música. A análise dessas contradições afigura-se-nos pertinente porque elas não parecem ter escapado a Nietzsche, contaminando de um modo que julgamos decisivo o seu próprio pensamento sobre a música e sobre a filosofia, como tentaremos mostrar. Elas legitimam, além do mais, a nossa tese segundo a qual o próprio pensamento de Nietzsche acerca da arte não é afim à categoria do sublime. Começemos, então, por dizer que, apesar da preferência que atribui à música puramente instrumental, Schopenhauer não exclui a possibilidade de relacionar música e palavras, e o modo como considera essa possibilidade revela ambiguidades nas suas posições que se revelarão decisivas para a compreensão da dimensão estética do sublime, e que nos servirão para esclarecer o pensamento de Nietzsche sobre a música.

No Suplemento ao §52 de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer defende que, quando se adapta uma música a um poema ou libreto, a música mostrará imediatamente o seu poder superior, desvelando a própria natureza das palavras ou da acção operática; se, porém, a adição da poesia à música nos é tão bem vinda, é porque nesse caso encontramos concertados os nossos dois modos de conhecer, o mais directo e o mais indirecto, e mesmo que a música seja suficiente para nos transmitir cada movimento da vontade, cada sentimento, as palavras fornecem-nos ainda os próprios objectos desses sentimentos, os motivos donde nascem, ocupando também assim a nossa razão. Este argumento é repetido no §220

²⁷⁴ *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band II, Kapitel 39 “Zur Metaphysik der Musik”, p. 575.

²⁷⁵ *Idem*, p. 577.

dos *Parerga*, onde, após declarar que a ópera decorre de um conceito algo bárbaro, segundo o qual o prazer estético seria intensificado pela acumulação de meios quando a música, pelo contrário, preenche por si só o espírito que lhe é sensível, Schopenhauer afirma ser possível associar-lhe palavras ou uma acção, que seriam como “uma espécie de esquema, um exemplo de um conceito geral” que “tornaria mais intensa a impressão que a música nos causa”²⁷⁶. Parece, então, que se a música intensifica o sentido das palavras de um poema ou libreto, Schopenhauer admite, não obstante, que a inversa também pode fazer sentido, e é muito significativo o facto desta consideração não ter escapado a Nietzsche, como iremos mostrar. Mas talvez a ambiguidade da adesão de Schopenhauer à defesa da música instrumental não seja em lado nenhum mais flagrante do que nas suas declarações de admiração pela música, não de Beethoven, mas de Rossini, o melhor exemplo de uma música que fala a sua própria linguagem, como diz no §52 do *Mundo*. No mesmo texto afirma que a música de Rossini fala de um modo tão puro e nítido que “não precisa do libreto”, e nos *Parerga e Paralipomena*, Rossini e Mozart aparecem lado a lado como nunca tendo cometido o erro de compor “música descritiva”²⁷⁷. Do primeiro é mesmo dito que “o desprezo com que o grande Rossini tratou, por vezes, o texto, embora não seja louvável, é porém genuinamente musical”. Mas na medida em que Schopenhauer se está a referir a composições para canto, ou seja, a música vocal e não puramente instrumental, não indicará esta predilecção uma certa consideração pela contaminação da música pelo mundo plástico da palavra e das imagens? Ou, pelo menos, uma apreciação positiva da voz que entoa a melodia? E quererá ela dizer uma contaminação do irrepresentável pela representação?

Por outro lado, é também preciso sublinhar que a metafísica schopenhaueriana da música não exclui a consideração do aspecto propriamente físico da música, cuja análise revela um elemento que se pode dizer híbrido, uma espécie de ingrediente plástico da música, que parece contaminar a pureza da sua indeterminação e, por conseguinte, a sua natureza puramente metafísica. Esse elemento é o ritmo. Schopenhauer analisa este aspecto pormenorizadamente no capítulo 39 dos

²⁷⁶ *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II, Sämtliche Werke, op.cit., Band V, Kapitel 19 “Zur Metaphysik des Schönen und [zur] Ästhetik”, §220 (p. 509-514).*

²⁷⁷ *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II, Sämtliche Werke, op.cit., Band V, Kapitel 19 “Zur Metaphysik des Schönen und [zur] Ästhetik”, §218 (p.507-508), §219 (p.508-509) e §220 (p. 509-514).*

Suplementos, onde se torna também claro que a defesa da ligação íntima da linguagem musical com o sentimento, com aquilo que a razão inclui num “conceito negativo”, não significa que para o filósofo a música constitua algo como o “outro” absoluto da razão. Quer dizer, para Schopenhauer a música não é de modo nenhum da ordem do absolutamente irracional, embora no §52 do *Mundo* se afirme que há na música qualquer coisa de “inefável” (*unaussprechlich*) e que ela é para nós, ao mesmo tempo, “tão perfeitamente inteligível e porém tão inexplicável”²⁷⁸. A parte “física” da música, a harmonia, reside na coincidência das vibrações sonoras: se as vibrações de duas notas oferecem uma relação racional e exprimível, a sua coincidência repete-se e os sons formam um acorde; se a relação é irracional, já não podemos compreender nenhuma coincidência e dá-se uma dissonância. Assim, resulta desta teoria que a música é um modo de tornar perceptíveis relações numéricas racionais e irracionais, não através de conceitos abstractos (como na aritmética), mas por um conhecimento imediato, simultâneo e sensível. A união do sentido metafísico com esta base física consiste, então, em que o elemento rebelde à nossa compreensão, o irracional ou a dissonância, se torna na imagem natural das resistências opostas à vontade, e que a consonância ou o racional representam a satisfação da mesma. A variedade de graus que estas relações numéricas de vibrações admitem fazem da música o elemento mais capaz de restituir todas as emoções do coração humano, quer dizer, da vontade, e o seu resultado essencial é sempre o prazer ou o desprazer.

Para atingir este objectivo, a música inventa a melodia, onde as emoções da vontade são transferidas para o domínio da representação e, para compreender a melodia, há que decompô-la nos seus elementos: o elemento rítmico e o harmónico, que são o quantitativo e o qualitativo, dizendo respeito à duração e à altura ou gravidade dos sons. O ritmo aparece na notação musical em linhas verticais, a harmonia em linhas horizontais e ambos consistem em relações puramente temporais. E embora a melodia perfeita necessite de ambos, “o elemento rítmico é o mais essencial”²⁷⁹. Ora, confrontada com as declarações do §52 do *Mundo*, esta declaração é muito surpreendente, pois ali o ritmo aparecia desvalorizado através da sua associação, não com o tempo e a interioridade, mas com a exterioridade espacial. Se a arquitectura e a música são, no sistema das artes concebido pelo *Mundo como*

²⁷⁸ *Mundo* §52, *Sämtliche Werke*, op.cit., Band I, p. 368.

²⁷⁹ *Sämtliche Werke*, op.cit., Band II, Kapitel 39 “Zur Metaphysik der Musik”, p. 580-581.

Vontade e Representação, as artes mais opostas e heterogêneas, “verdadeiros antípodas uma da outra”, já que a arquitectura só existe no espaço e a música só existe no tempo, “a sua única analogia consiste no facto de o ritmo ser na música o princípio de ordem e coesão, tal como o é a simetria na arquitectura”²⁸⁰. Schopenhauer afirma que foi do sentimento desta analogia que saiu a ideia ousada e repetida nos últimos anos de que a arquitectura é música petrificada e cuja origem remonta a uma conversa de Goethe com Eckermann²⁸¹. No entanto, Schopenhauer parece desvalorizar semelhante analogia da música com a arquitectura, reenviando-a para o seu verdadeiro fundamento, a analogia entre o ritmo e a simetria, que só se estende à forma exterior, e não à essência íntima das duas artes “que um abismo separa”. Depois de proceder a este esclarecimento, Schopenhauer mostra, através de um exemplo musical simples, como a essência da melodia consiste no desacordo e reconciliação sempre renovadas do elemento rítmico com o elemento harmónico. O desacordo e a aproximação constantes dos dois elementos são, diz ainda, do ponto de vista metafísico, a imagem do nascimento de novos desejos seguidos de realização. E assim, neste processo da melodia, descobrimos uma condição interior, a harmonia, que se encontra como por acaso com uma condição exterior, o ritmo. Evidencia-se, assim, uma contradição na valorização do elemento (espácio-) temporal da música no capítulo 39 dos Suplementos, onde o elemento rítmico da melodia é considerado o mais essencial, e a desvalorização da sua “exterioridade” (do seu aspecto plástico) no §52 do *Mundo*. Ou seja, e isto revela-se essencial para os nossos propósitos, a atenção que o Suplemento sobre a metafísica da música dedica ao ritmo mostra que, afinal, o aspecto não metafísico (exterior, espacial, plástico) é o mais essencial²⁸². Esta contradição é confirmada ainda por uma passagem dos *Parerga*, onde o filósofo afirma que “a música, em geral, é a melodia”, e que se “as composições dos nossos dias se ocupam mais da harmonia”, “eu sou da opinião contrária, e considero a melodia como o núcleo da música, em relação ao qual a harmonia é como o molho

²⁸⁰ *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band II, Kapitel 39 “Zur Metaphysik der Musik”, p. 581.

²⁸¹ Cf. também a Máxima 776. GOETHE, J.W., *Máximas e Reflexões, op.cit.*, p. 194-195.

²⁸² Esta consideração põe em causa a tese de Philonenko do carácter estritamente metafísico da música em comparação com as outras artes que constituem uma “física”. O comentador cita profusamente os textos de Schopenhauer, não se limitando ao *Mundo como vontade e representação*, mas parece ignorar as passagens sobre o ritmo e sobre a ópera, que mencionaremos adiante. Cf. PHILONENKO, Alexis, *Schopenhauer, une philosophie de la tragédie*, Paris, Vrin, 1980 (p. 169).

para o assado.”²⁸³ Segundo julgamos poder afirmar, o que se joga na ambiguidade do discurso de Schopenhauer a respeito do elemento constitutivo essencial da música é também qualquer coisa que indica que nela operam elementos contraditórios, à maneira do que vimos que Nicole Loraux, na esteira de Nietzsche, defende acerca da tragédia. E a nossa hipótese é a de que a admissão do plástico na música pode ser pensada como a conjugação conflituosa de opostos, análoga à que Nietzsche viu na reconciliação do apolíneo e do dionisíaco²⁸⁴.

Ora, a esta contradição acresce ainda uma outra, igualmente decisiva para o que nos interessa desenvolver, e que diz respeito ao estatuto da noção de sublime no pensamento de Schopenhauer. Como assinala Nuno Nabais, embora a metafísica schopenhaueriana da música seja tão devedora da estética musical romântica, a verdade é que Schopenhauer não utiliza a categoria do sublime para caracterizar a mais metafísica das artes, atribuindo-a, antes, à tragédia enquanto forma superior da poesia, em particular no Suplemento 37 de *O Mundo como Vontade e Representação*. Os §§38-43 da mesma obra tinham já sido dedicados especificamente às noções de belo e sublime, e ao definir os dois elementos da contemplação estética, o conhecimento intuitivo da Ideia e a isenção de vontade do sujeito puro desse conhecimento, Schopenhauer declara que o prazer estético é provocado apenas pela contemplação do belo. A profusão das belas formas da natureza favorece a contemplação das Ideias porque nos eleva do conhecimento submetido às formas do princípio de razão e à vontade a uma contemplação puramente objectiva e desinteressada, que pressupõe o esquecimento da individualidade e promove a identificação do sujeito com o objecto que contempla, tornando-se aquele “o olho do mundo”²⁸⁵. A esta libertação do conhecimento do jugo da vontade, a este esquecimento da individualidade, chama Schopenhauer “a condição subjectiva do prazer estético”²⁸⁶ e é dele que deriva o sentimento do sublime. Antes, porém, de

²⁸³ *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II, Sämtliche Werke, op.cit., Band V, Kapitel 19 “Zur Metaphysik des Schönen und [zur] Ästhetik”*, §219 (p.508-509).

²⁸⁴ Hipótese inspirada, obviamente, na passagem do Suplemento sobre a metafísica da música, onde Schopenhauer retoma a definição dada por Hofmann da música sinfónica de Beethoven como “*rerum concordia discors*”, e pelo artigo de Sandro Barbera já citado, que, embora defenda que Schopenhauer exclui qualquer possibilidade de contaminação entre o elemento figurativo e o elemento musical, admite que a concórdia discordante que a define está intimamente relacionada com a capacidade de a música resolver no plano da representação o carácter intimamente conflitual da vontade e a contínua oscilação dos seus movimentos entre dor e prazer.

²⁸⁵ *Mundo* §38, *Sämtliche Werke, op.cit., Band I*, p. 282.

²⁸⁶ *Idem*, p. 283.

analisar especificamente o sentimento do sublime, Schopenhauer tece algumas considerações gerais sobre a parte subjectiva do prazer estético, que “se reduz à alegria de exercer a faculdade de conhecer de uma maneira pura, intuitiva, independente da vontade”, alegria essa que é análoga à alegria que a luz nos proporciona e que é um prazer inteiramente visual. A intuição das ideias apresentada por Schopenhauer tem, efectivamente, uma matriz eminentemente visual: ela é contemplação, o sujeito torna-se “claro espelho” do mundo²⁸⁷, e no seu antípoda encontra-se a vontade que o filósofo caracteriza constantemente como “cega”. A visão, diz-nos ainda, “não tem nenhuma ligação directa com a vontade”, ao contrário da audição, pois os sons podem provocar directamente dor ou prazer. Considerada a partir desta caracterização dos sentidos, a música torna-se mais compreensível enquanto acesso directo e imediato à vontade: ouvir música não é, para Schopenhauer, aceder a um reflexo do mundo, aceder às Ideias, mas à reprodução da própria vontade. É nisto que se funda a supremacia ontológica da música, o seu carácter metafísico, que acima vimos contaminado por um elemento físico. Mas se a matriz do prazer estético é eminentemente visual²⁸⁸, devemos, então, perguntar como pode a audição da música, que não conduz à contemplação das Ideias, ser entendida como uma experiência estética. Em que consiste, portanto, o prazer estético musical? Uma terceira questão que se coloca ainda é a de saber como pode um músico, um compositor, ser considerado um artista, dada a caracterização schopenhaueriana do génio como aquele cujo olhar contempla as Ideias eternas²⁸⁹.

Ora, Schopenhauer descreve o sentimento do belo como aquele sentimento que é provocado quando a forma clara dos objectos facilita a intuição da Ideia que estes exprimem, em particular os objectos da natureza²⁹⁰. Quanto ao sentimento do sublime, este surge quando, perante objectos que surgem como hostis à vontade, ameaçadores da integridade física e corpórea, o sujeito ainda assim os contempla serenamente, elevando-se acima de si mesmo. Se, no belo, o conhecimento puro se desprende sem luta nem resistência, no sublime é necessário que o sujeito puro do conhecimento resista à relação de hostilidade do objecto com a sua vontade,

²⁸⁷ *Mundo* §36, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 266.

²⁸⁸ Como é também sublinhado por Sandro Barbera no artigo já citado anteriormente.

²⁸⁹ Questão muito pertinentemente levantada por Meno Boogaard no artigo “*The reinvention of genius. Wagner’s transfigurations of Schopenhauer’s aesthetics in «Beethoven»*” in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 4, Nº 2, August 2007.

²⁹⁰ *Mundo* §39, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 286.

elevando-se acima do conhecimento que se liga à vontade e lhe lembra a ameaça à sua individualidade, mantendo-se consciente de que, enquanto puro sujeito que conhece, é eterno e sereno. Quer na experiência do sublime matemático, quer na do sublime dinâmico, o sujeito revela-se como sendo a condição do próprio objecto ameaçador e do mundo em geral: “somos um com o mundo e a sua infinitude ergue-nos em vez de nos esmagar” num “êxtase que ultrapassa a nossa própria individualidade”²⁹¹. O que, assim, se parece definir é uma distinção entre objectos que suscitam o sentimento do belo e objectos que suscitam o sentimento do sublime. E, no entanto, de acordo com o §41, o que distingue o belo do sublime é apenas o “ponto de vista subjectivo”, já que “no objecto eles não se distinguem nada um do outro, visto que, em ambos os casos, o objecto da contemplação estética não é a coisa particular, mas a Ideia que tende a manifestar-se nela, isto é, a objectividade adequada da vontade num grau determinado”²⁹². Mas na descrição da unidade extática com o mundo que resulta da experiência do sublime não parece estar propriamente em causa a contemplação de uma Ideia, e parece resultar daqui uma contradição no discurso de Schopenhauer²⁹³. O que acontece, na verdade, é que, se o sentimento do belo nunca excede a esfera das Ideias, no sublime o que se dá é a vontade una e eterna ela mesma — que, como é dito no início do §30, está fora da esfera da representação. Assim, no sublime passa-se do representável para o que não se pode figurar, para uma irrepresentabilidade

²⁹¹ *Mundo* §39, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 292.

²⁹² *Mundo* §41, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 296.

²⁹³ Esta contradição é analisada por Nuno Nabais, que mostrou como ela se enraíza no rompimento de Schopenhauer com o terreno transcendental da *Crítica da Faculdade do Juízo* e com a recusa kantiana de fundar o estético em características objectivas do objecto e numa ontologia do belo e do sublime. Partindo do texto “*Crítica da filosofia kantiana*”, Nabais mostra como Schopenhauer falsifica a teoria kantiana do juízo reflexivo (atribuindo o seu fundamento a uma convenção que afectaria a apreciação estética de heteronímia) e lhe opõe um subjectivismo realista, no qual desaparece a marca do universal em cada sentimento estético, retraindo-se este para o interior do sentimento: “A estética de Schopenhauer é uma ontologia da obra de arte e uma antropologia do sentimento. Por isso, a determinação do sublime e do belo reenvia em primeiro lugar à estrutura dos objectos e só depois às formas da afecção.” Ou seja, e apesar das palavras do próprio Schopenhauer citadas acima, “há características estéticas imanentes” ao objecto sublime e são elas que exigem que o espectador se abstraia da relação empírica de hostilidade que mantém com ele: é o carácter aterrador que anula a vontade individual, transformando o sujeito em contemplador sereno. Nabais sublinha os paradoxos que advêm desta reificação do estético: como Schopenhauer conserva a distinção fenómeno/coisa em si, os efeitos do objecto sobre o sujeito da representação só podem ser pensados como mera aparência e não como verdade, como modos de o sujeito se afectar a si mesmo enquanto condição de possibilidade da representação. Na experiência do sublime dinâmico, por exemplo, sentindo a sua fragilidade enquanto indivíduo, o sujeito é levado a descobrir o carácter ilusório do objecto ameaçador e de si mesmo enquanto indivíduo, meros fenómenos da vontade. O sublime é uma representação que, quanto mais real parece ser, mais fortemente revela a sua condição de aparência. Cf. NABAIS, Nuno, *op.cit.*, “*Ontologia do sublime em Schopenhauer*” (p. 37-71). Para o texto de Schopenhauer sobre a filosofia de Kant, cf. a tradução portuguesa de Maria Filomena Molder in *Recepção da Crítica da Razão Pura. Antologia de escritos sobre Kant (1786-1844)*, p. 487-514.

indefinida, para o abismo da representação, onde se verifica a falência das formas da sensibilidade que não conduzem à esfera do supra-sensível. Trata-se, portanto, de uma experiência que liberta o sujeito da sensibilidade e abre a consciência a uma experiência metafísica. Neste contexto, pareceria, então, inteiramente adequado associar à irrepresentabilidade da vontade a que se acede por via do sentimento do sublime a experiência da música e da sua indeterminação determinada. E no entanto, definindo a música como uma reprodução directa da vontade, Schopenhauer não estabelece qualquer ligação entre a metafísica da música e a estética do sublime²⁹⁴.

Nos parágrafos que dedica às belas artes (§43-51), onde inclui as artes plásticas (arquitectura, escultura, pintura) e a poesia, Schopenhauer refere-se à beleza e à graça das formas que representam, em graus variados de objectivação, a ideia intuída pelo sujeito puro do conhecimento, e nunca ao sentimento do sublime. No *Mundo como Vontade e Representação*, este parece estar reservado, na esteira do que fora defendido por Kant, apenas ou para contactos com a natureza (tempestades marítimas, a contemplação da abóbada celeste, montanhas), ou, então, para experiências relativas à arte que ocupa o grau mais inferior do seu sistema das artes, a arquitetura (Schopenhauer refere-se ao contacto com espaços altos e grandiosos, como as naves das catedrais de São Pedro em Roma ou de São Paulo em Londres, com a grandeza das pirâmides do Egipto ou das colossais ruínas da Antiguidade). Querera isto dizer que, enquanto experiência artística, o sublime tem um valor inferior ao sentimento do belo, já que não é proporcionado pelas formas de arte mais elevadas e dignas, mas pela que ocupa o grau inferior da sua hierarquia? Uma leitura rigorosa do Suplemento ao §51, dedicado à poesia, mostra que as coisas não se passam bem assim²⁹⁵. Nesse texto, Schopenhauer associa explicitamente o prazer suscitado pela tragédia (considerada como a forma suprema da poesia) ao sentimento, não do belo, mas do sublime. Esta associação é uma novidade em relação ao que escrevera no *Mundo como Vontade e Representação*, e a sua razão surge como um desenvolvimento da caracterização dos efeitos da tragédia sobre o espectador já mencionadas no §51 do *Mundo*: a tragédia apresenta o lado mais terrível da existência, a miséria da humanidade, a queda dos justos, e diante dessa visão somos

²⁹⁴ Aspecto assinalado por Meno Boogaard no artigo já mencionado, e que é central, como veremos, para compreender o desvirtuamento operado por Wagner das teorias de Schopenhauer sobre a música.

²⁹⁵ *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band II, Kapitel 37 “Zur Ästhetik der Dichtkunst”, p. 544-562.

incitados a desviar a nossa vontade da vida. Porém, diz Schopenhauer no referido Suplemento 37, esse sentimento é concomitante com o que chama “um conhecimento negativo”²⁹⁶, análogo ao que é suscitado pelo acorde de 7^a quando exige implicitamente o acorde fundamental ou pela cor vermelha que exige aos olhos a cor verde: a tragédia indica também, negativamente, um mundo diferente, do qual só podemos ter um conhecimento indirecto pelo sentimento do sublime. No momento da catástrofe, compreendemos que a vida é um pesadelo de que temos de acordar, e por isso a acção da tragédia sobre nós é análoga à do sublime dinâmico, elevando-nos acima da vontade e fazendo-nos ter prazer à vista daquilo que mais repugna. E Schopenhauer conclui com as palavras a que a interpretação nietzschiana da tragédia é mais alheia: “O que dá ao trágico o impulso particular para o sublime é a revelação da ideia de que o mundo, a vida, são impotentes para nos dar uma verdadeira satisfação, e são por conseguinte indignos da nossa afeição; tal é a essência do espírito trágico; ele é portanto o caminho da resignação.”²⁹⁷

As divergências de Nietzsche com Schopenhauer concentram-se precisamente na consequência que o primeiro atribui ao sentimento suscitado pela tragédia no espectador. A resignação é aquilo que Nietzsche irá compreender como sintomático de um pessimismo não trágico, quer dizer, não dionisíaco, e cuja manifestação moderna encontra no niilismo. Para Nietzsche, a tragédia suscitava nos espectadores uma aprovação da vida, uma afirmação da vida a despeito dos seus aspectos mais terríveis, e do ponto de vista do *Nascimento da Tragédia*, ela configura a solução que a cultura grega encontrou para não sucumbir a uma perspectiva resignacionista, para inverter a sabedoria de Sileno. Voltaremos a este aspecto adiante, mas importa ainda referir que, se o ponto de vista grego não era o da renúncia, é provável que Schopenhauer o tivesse compreendido, já que reconhece, no Suplemento 37 acima

²⁹⁶ Acerca da proximidade que esta representação negativa revela com as teses de Kant sobre o sublime, Nuno Nabais nota que Schopenhauer subverte, porém, a teoria kantiana na medida em que o irrepresentável exigido pelo sentimento do sublime não é uma Ideia, mas o mundo que está para lá de qualquer representação, a vontade una, que se dá, paradoxalmente, como não-doação ou doação negativa, quer dizer, como nada. O autor socorre-se da interpretação de Alexis Philonenko sobre a tragédia em Schopenhauer, falando de uma “nulidade ontológica e moral” que funda a ausência de sentido da existência, quer dizer, o seu sentido propriamente trágico. NABAIS, Nuno, *op. cit.*, p.58. Devemos ainda acrescentar que também Matthew Rampley sublinha o “esvaziamento da moralização iluminista” levada a cabo por Schopenhauer, defendendo que o filósofo ocupa uma posição mediadora entre o idealismo e o romantismo, por um lado, e Nietzsche, por outro. Cf RAMPLEY, Matthew, *Nietzsche, aesthetics and modernity*, Cambridge University Press, 2000 (p. 87).

²⁹⁷ *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band II, Kapitel 37 “Zur Ästhetik der Dichtkunst”, p. 556-557.

citado, que “é raro ver na tragédia antiga o espírito de resignação”²⁹⁸, e que este pertence mais propriamente ao cristianismo. E acrescenta ainda que se “a tragédia cristã nos oferece o espectáculo da renúncia do querer viver, do alegre abandono do mundo na consciência da sua vaidade e do seu vazio”, ela é “muito superior à dos antigos”, que “ainda não tinham compreendido a finalidade suprema da tragédia, nem mesmo a verdadeira concepção da vida em geral”²⁹⁹. Para Schopenhauer, personagens como Édipo em Colono, Ifigénia ou Cassandra consentem em morrer, não com base na renúncia à vida, mas consolando-se com a ideia de vingança ou do bem da Grécia. A resignação, a renúncia da vida, é, para Schopenhauer, cristã, e por isso “Shakespeare é maior do que Sófocles e, ao pé da *Ifigénia* de Goethe, a de Eurípides é quase grosseira e vulgar”³⁰⁰. Mas Schopenhauer fornece uma referência ainda mais surpreendente: no meio dos louvores a Shakespeare, Goethe ou Schiller, Schopenhauer declara que “o efeito verdadeiro de uma catástrofe, quer dizer, a resignação e a exaltação de espírito que ela deve causar no herói do drama, encontra-se raramente tão bem motivado e tão claramente explicado como na ópera *Norma*: essa impressão produz-se no dueto *Qual cor tradisti, qual cor perdesti*, onde a conversão da vontade é claramente indicada pela súbita calma da música”³⁰¹. E vale a pena continuar a citação, para que se adense a ambiguidade que a referência à música suscita já em si mesma: “Aliás, abstraindo desta música deliciosa, como também do texto que só pode ser o de um libreto de ópera, esta peça em geral é um dos dramas mais perfeitos, um verdadeiro modelo de combinação trágica dos motivos, de progressão trágica da acção, de desenvolvimento trágico, bem como da elevação do espírito sobre-humano que passa dos heróis para o espectador”.

Como entender esta passagem no contexto da análise do sentimento do sublime? Nos §§38-43 do *Mundo*, dedicados aos sentimentos do belo e do sublime, Schopenhauer não se referira a nenhuma “conversão da vontade”, mas a uma “libertação da vontade”, ou seja, o efeito do sentimento do sublime era a revelação do sujeito como condição do mundo, era a unidade com o mundo e não a renúncia de viver. Nas últimas linhas do 3º livro do *Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer declarara mesmo que o conhecimento puro da natureza do mundo é a

²⁹⁸ *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band II, Kapitel 37 “Zur Ästhetik der Dichtkunst”, p. 557.

²⁹⁹ *Idem*.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 558.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 559.

finalidade do artista de génio, que “não vai mais longe”, e recebe o prazer estético como “consolação que apaga as penas da vida”: a contemplação pura do mundo, “quando nos libertamos a nós mesmos da vontade”, é “a consolação e o único lado inocente da vida”, a arte é a visão da “vontade tornada sensível de forma mais nítida”, “o espectáculo dentro do espectáculo, o palco no palco, como no *Hamlet*”³⁰². Ou seja, a via da arte não conduz à resignação, não liberta da vida, é “apenas uma consolação provisória durante a vida” — e mais ainda, diz Schopenhauer no mesmo texto, o conhecimento puro das ideias por via do prazer estético não se torna “um calmante da vontade”: tal só acontece no caso do santo que, esse sim, alcança a resignação. Tudo isto parece contradizer as palavras do capítulo 39 dos Suplementos ao *Mundo*, onde Schopenhauer atribui o sentimento do sublime dinâmico à arte (poética e plástica) da tragédia, se a visão de um espectáculo é consoladora, quer dizer, se ela é uma experiência positiva que nos reconcilia com o mundo (e não apenas de um ponto de vista de um sentimento de bem estar, mas também de um ponto de vista metafísico). Por outro lado, a deslocação da resignação do campo ético para o campo artístico, e em particular para o campo da tragédia, só parece compreensível pela preferência schopenhaueriana pelas tragédias modernas assinalada acima. Mais do que o sentido estético, é o sentido religioso que parece legitimar a hipótese de que o sentimento do sublime produz um efeito de renúncia pelo mundo. E, no entanto, ele encontra o seu exemplo maior numa ópera, ou seja, não numa experiência da arquitectura, como no §39 do *Mundo*, nem numa experiência exclusivamente poética ou dramática, quer dizer, em experiências de artes “plásticas”, e também não numa experiência musical, nem mesmo puramente musical, de música absoluta, que em nenhum dos textos que lhe dedicara aparece relacionada com o sentimento do sublime, mas num género artístico onde o plástico, o linguístico e o musical se entrelaçam. Mais do que isso, é num dueto cantado, num exemplo de música vocal, que a resignação é “claramente explicada”, sendo, porém, a música o elemento que mais claramente indica a “conversão da vontade”. Os textos não permitem esclarecer estas ambiguidades, que somos forçados a atribuir ao próprio pensamento de Schopenhauer.

O que se torna, contudo, claro, é que a proximidade do filósofo com a estética musical romântica encontra o seu limite justamente no facto de, mantendo embora a oposição plástico/musical e a convicção da superioridade da música instrumental ou

³⁰² *Mundo* §52, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 371-372.

absoluta, e atribuindo o conceito de belo aos diferentes géneros das artes plásticas, Schopenhauer não assimilar a música ao sublime, pelo menos de um modo inequívoco. Nabais viu justamente na passagem do §51 para o §52 a “ambiguidade central da teoria schopenhaueriana da arte”³⁰³, já que no §51 a tragédia é colocada no limite superior da hierarquia das artes da figuração, anunciando a transição para um domínio extra-figurativo que no §52 é representado pela música. A música tem um estatuto paradoxal enquanto representação do irrepresentável, “cópia de um modelo que nunca pode ser representado”, estatuto esse que é indemonstrável, como o próprio Schopenhauer reconhece, defendendo que só pode ser reconhecido por analogia. A definição da música enquanto arte “independente do mundo fenoménico” situa-a, não no domínio da reprodução ou da cópia (*Abbild*), mas no domínio da expressão (*Ausdruck*) da essência do mundo, ao contrário das outras artes, que são reprodução das Ideias, ou seja, reproduções de reproduções³⁰⁴. A superioridade metafísica da música consiste precisamente no facto de ela não poder, portanto, representar (*vorstellen*), mas apenas expressar (*ausdrücken*) a vontade recorrendo, como vimos, necessária e essencialmente ao elemento plástico que é o ritmo. O que está, assim, em causa no uso desta terminologia é um prolongamento da tese defendida nos §§18-19, já mencionada por nós, sobre os dois tipos de conhecimento do mundo. Esta tese liga a relação dupla que cada um tem com o seu corpo (através da sua representação, isto é, de forma mediada, e no sentimento imediato de si próprio) ao conhecimento discursivo do entendimento, procede pela mediação de uma intuição sensível pela qual um fenómeno é dado, e ao tipo de conhecimento que não passa pela discursividade do conceito, nem pela intuição sensível, e ao qual Schopenhauer chama “sentimento”. Uma vez que a vontade não é conhecida senão pelo sentimento, também a música, que exprime a vontade, só pode ser conhecida por esse sentimento e é assim que se pode compreender que o significado da música permaneça inexplicável, embora seja perfeitamente inteligível, e que dela só possamos falar por

³⁰³ NABAIS, Nuno, *op. cit.*, p.60. A nosso ver, a análise de Nabais peca apenas por não atender às referências à música nos *Parerga*, nem ao exemplo do dueto da *Norma*, que nos parece decisivo no contexto da discussão da relação entre a música e a categoria do sublime no pensamento de Schopenhauer.

³⁰⁴ Esta importante distinção é feita por Éric Dufour na obra já citada. O autor sublinha que, para Schopenhauer, a música não “representa” a essência do mundo, “exprime-a”, “reprodu-la” ou “apresenta-a”, e que o filósofo usa preferencialmente os termos *Nachbild*, *Ausdruck*, *Darstellung* em vez de *Vorstellung*. Cf. DUFOUR, Éric, *op.cit.*, capítulo II, “La «métaphysique de la musique» de Schopenhauer” (p.40-50).

analogia porque o “sentimento imediato” não é um sentimento musical, mas um tipo de conhecimento que, tal como a música, não passa pela mediação conceptual. Nele está implícita a interioridade, um sentimento interior e independente da figuração das manifestações externas, das formas dos objectos. A representação musical, negativa, do irrepresentável, que é uma representação sem objecto, corresponde à “conversão do olhar em escuta”³⁰⁵. Esta conversão só é, porém, válida, para a música instrumental, e interessa ver o que significa ela quando é associada, como em Rossini ou em Bellini, à figuração e às palavras (associação que, como vimos, não é completamente recusada por Schopenhauer), mas sobretudo o modo como, para Nietzsche, essa associação se tornou no verdadeiro problema que a estética do seu tempo enfrentava.

Aproximações e desvios entre o plástico e o musical em Nietzsche e Wagner

Dissemos que a referência de Schopenhauer à associação entre palavras e música não escapou a Nietzsche, que num fragmento póstumo de 1870/1871 a considera “totalmente justa porque percebeu a música e a poesia no seu supremo valor filosófico”³⁰⁶. Nos fragmentos póstumos deste período é patente uma ambivalência de Nietzsche em relação às teses de Schopenhauer, em particular no que toca ao “problema schopenhaueriano” da relação entre a vontade e os fenómenos³⁰⁷. Trata-se, menos de uma ruptura com Schopenhauer, do que da tentativa de resolver os problemas que este coloca dentro dos limites da sua metafísica. Estes textos mostram, no entanto, a ambiguidade teórica do próprio Nietzsche, pois, defendendo, por um lado, que não temos acesso ao Uno³⁰⁸, afirma, por outro, no fragmento citado acima, que “quanto mais profundamente o nosso conhecimento penetra no Uno originário — que nós somos —, tanto mais a intuição pura do Uno originário se produz em nós.” De acordo com Éric Dufour³⁰⁹, a ambiguidade está no texto do próprio Schopenhauer, que distingue dois tipos de conhecimento do sujeito, mas declara que a percepção

³⁰⁵ NABAIS, Nuno, *op.cit.*, p.61.

³⁰⁶ FP 1870/1871 7[127] (KSA 7, 185-186).

³⁰⁷ FP 1871 7[174] (KSA 7, 207).

³⁰⁸ Cf., por exemplo, FP 1871 7[167] (KSA 7, 203): “a vontade é já uma parte do fenómeno (...) a vontade pertence à aparência”, FP 7[174] (KSA 7, 207): “a vontade não é senão aparência”, FP 7[170] (KSA 7, 205): “Não existe, para o homem, nenhuma via de acesso ao Uno originário. O Uno originário é totalmente fenómeno”.

³⁰⁹ DUFOUR, Éric, *op.cit.*, capítulo III, “*Le schopenhauerisme de Nietzsche en 1871*” (p. 51-71).

íntima que temos da nossa vontade não fornece um conhecimento completo e adequado da coisa em si: trata-se de uma percepção que não é verdadeiramente imediata, pois chega-nos através de uma série de intermediários (corpo — intelecto — consciência reflectida como vontade)³¹⁰. Assim, por um lado, o conhecimento da vontade é imediato, não passa pela representação, e nele a vontade tem consciência de si mesma (coincidindo o sujeito e o objecto); mas, por outro lado, esse conhecimento implica uma relação entre um sujeito e um objecto, ou seja, uma cisão dos dois termos da relação — “a coisa em si dá-se ao mesmo tempo que se subtrai”³¹¹. Esta interpretação parece-nos justa, e legitima a ideia de que o que Nietzsche percebe, neste período, é a ambiguidade do estatuto da vontade schopenhaueriana. E como Schopenhauer fez da vontade o “outro” absoluto da representação, a questão que Nietzsche levanta é a de saber como é ela cognoscível para nós. O Uno originário é, de acordo com *O Nascimento da Tragédia*, admitido como origem dos fenómenos sem que seja necessário fundar esta tese, e o que Nietzsche procura estabelecer não é a sua pertinência (essa tese constitui, pelo contrário o seu ponto de partida, e também, de algum modo, o ponto de apoio da sua metafísica de artista), mas a relação de adequação entre a esfera da vontade e a da representação. A ambiguidade patente em Schopenhauer tem, como vimos, uma variação específica, senão mesmo exemplar, na sua apresentação do sentimento do sublime enquanto expressão do irrepresentável à qual é dado o estatuto de uma representação negativa³¹². A vontade dá-se, não se dando, no sentimento do sublime. É a esta dificuldade que Nietzsche parece aludir quando diz que, na poesia lírica, a música “surge como vontade, palavra entendida no sentido de Schopenhauer, isto é, como o contrário da disposição estética”, mas que é necessário distinguir “o conceito de essência do de aparência: pois não é possível que a música, de acordo com a sua essência, seja vontade, uma vez que teria de ser totalmente banida do domínio da arte — porque a vontade é, em si, o elemento inestético; mas ela surge como vontade.”³¹³ Esta formulação de Nietzsche indica justamente o problema da expressão de um elemento metafísico por meios estéticos,

³¹⁰ “Pois, mesmo na consciência, o eu não é absolutamente simples [mas composto de intelecto e vontade] (...) não é absolutamente transparente, mas opaco, um enigma para si próprio” (citado por Dufour, *op.cit.*).

³¹¹ DUFOUR, Éric, *op.cit.*, p. 55-56.

³¹² No estudo já citado, Nuno Nabais diz, precisamente, que “o Outro da representação é expressamente pensado na sua condição de não-representável, não-figurável, mas apesar de tudo presentificável na sua não representabilidade”. Cf. NABAIS, Nuno, *op.cit.*, p. 57.

³¹³ NT 6.

legada por Schopenhauer. E se este é, de algum modo, herdeiro da estética musical romântica, como vimos, a análise dos seus textos mostra, como se disse também atrás, que por alguma razão Schopenhauer não atribuiu à música da categoria do sublime. Por seu lado, uma análise dos textos de Nietzsche parece legitimar a tese de que, hesitações e ambivalências à parte, também ele seguiu o mestre neste desvio do romantismo, ainda que com matizes próprios que convém especificar. Para Nietzsche, a música não é uma arte sublime, mas dionisiaca, o que traz também ao de cima as ambivalências do *Nascimento da Tragédia* em relação às teses expostas por Wagner no seu texto dedicado a Beethoven, onde a música é explicitamente associada à categoria do sublime. A questão não é, então, saber se em 1871 Nietzsche era ou não schopenhaueriano, mas em que é que a sua concepção da música se distingue da de Schopenhauer e da de Wagner no *Beethoven*³¹⁴.

Ora, se a “monstruosa oposição” entre as artes plásticas (apolíneas) e a música (dionisiaca) a que Nietzsche começa por aludir no §1 de *O Nascimento da Tragédia* e a que regressa no §16, atribuindo a sua descoberta a Schopenhauer, não pode corresponder exactamente à oposição entre belo e sublime tal como Kant os concebe, ela também não corresponde à distinção schopenhaueriana dessas categorias, na medida em que Schopenhauer não associa de forma clara o sublime à música. É com essa oposição que, diz Nietzsche, “toda a estética começa propriamente a existir”, e para ela Wagner contribuiu decisivamente no *Beethoven*, defendendo “que a música deve ser medida de acordo com princípios estéticos totalmente diferentes dos das artes plásticas e de nenhum modo segundo a categoria da beleza”³¹⁵. Do que se trata, portanto, é menos de uma correspondência entre o dionisiaco e o sublime, do que da insuficiência da categoria da beleza para dar conta da música enquanto arte não plástica. E embora *O Nascimento da Tragédia* defenda uma “metafísica de artista”, esta não é sustentada pela correspondência entre a distinção apolíneo/dionisiaco e representação/vontade porque o dionisiaco é, tal como o apolíneo, um “instinto da natureza”. Quer dizer, o dionisiaco é um dos elementos da “duplicidade” que constitui a “natureza”, é o elemento que quebra os limites das formas individuais e cujas expressões incluem toda a simbologia corporal, “não apenas a simbologia da boca, do rosto, da palavra, mas a gestualidade plena que movimenta ritmicamente todos os

³¹⁴ Subscrevemos aqui a interpretação de Éric Dufour, *op.cit.*, p.71.

³¹⁵ NT 16.

membros”³¹⁶. O sentimento suscitado pelo instinto dionisiaco é o de uma força poderosa, destruidora e criadora, que não causa desgosto pela negação das aparências, mas prazer pela compreensão do seu jogo destruidor e gerador. Neste contexto, se a arte apolínea surge associada ao belo³¹⁷, a arte dionisiaca é apenas ambigualmente associada ao sublime, porque, como se disse já, Nietzsche não apresenta propriamente uma análise do que este conceito poderá significar, a não ser na breve definição fornecida no §7, que citámos atrás, onde o sublime é dito ser “a dominação artística do horrível”³¹⁸. Esta definição parece introduzir, ao contrário da que é dada por Schopenhauer, uma determinação positiva. Quer dizer, se o dionisiaco pode ser associado ao sublime, o que aí se joga é menos uma representação negativa ou uma indeterminação sem forma, o nada, mas a possibilidade da sua figuração numa intensificação de todas as forças simbólicas. Se o indivíduo se sente ameaçado, isso não se traduz numa consciência negativa da sua fragilidade empírica, mas num acréscimo de vitalidade a que Nietzsche chama “embriaguez”. Na noção de dionisiaco dá-se, portanto, uma reelaboração da experiência negativa: esta produz prazer, intensifica as forças de expressão simbólicas humanas, distinguindo-se da noção

³¹⁶ NT 10.

³¹⁷ NT 3 e 16.

³¹⁸ Defendendo que “a origem sublime do dionisiaco é clara”, Matthew Rampley baseia-se na ideia de que “o conceito de sublime tem uma estrutura dialéctica porque o sujeito é privado da sua autonomia e é, contudo, expandido pela mesma experiência”, pelo que se trata “simultaneamente de uma negação e afirmação do sujeito” (*op. cit.*, p. 99 e 82, respectivamente). Este argumento parece-nos contestável, na medida em que o conceito de sujeito é explicitamente posto em causa por Nietzsche, nomeadamente em NT 5 e na sua análise do poeta lírico. O conceito de sujeito parece-nos claramente incompatível com a noção de dionisiaco, e será mesmo um objecto preferencial de crítica em toda a filosofia de Nietzsche, como iremos mostrar na segunda parte do nosso estudo. O mesmo comentador analisa, por outro lado, as teses da *Crítica da Faculdade do Juízo* e os textos de Schiller sobre o sublime e o trágico (mostrando, em particular, como neste último o sublime passa de uma experiência puramente subjectiva para um aspecto objectivamente determinável da tragédia que nos confronta, nas palavras do próprio Schiller no texto intitulado “*Sobre o sublime*”, com “o espectáculo pavorosamente magnífico da metamorfose que tudo destrói, tudo recria e tudo volta a destruir (...) que a História compõe em farta medida e que a arte trágica nos apresenta através da imitação” e como “o sublime nos proporciona uma evasão do mundo sensível, no qual o belo gostaria de manter-nos prisioneiros”), e sustenta que o *Nascimento da Tragédia* procura responder à metafísica humanista de Kant e Schiller, bem como ao niilismo de Schopenhauer. Para Nietzsche, o sublime forneceria, assim, consolação, “não por revelar uma verdade metafísica, mas por incitar o espectador a um niilismo activo.” (p. 92) Rampley defende ainda que, exceptuando o discurso sobre o supra-sensível moral (que não pode, a nosso ver, ser tão simplesmente despedido), o dionisiaco também almeja os limites da representação, inserindo-se, porém, sempre já numa ordem simbólica, representativa. Se subscrevemos este último ponto, parece-nos que o comentador tende a identificar o dionisiaco com a tragédia enquanto arte que proporciona a experiência do sublime, quando, na verdade, a tragédia é definida por Nietzsche como o acasalamento ou a relação conflituosa, oximórica, segundo dissemos atrás, do dionisiaco e do apolíneo, não podendo, assim, reduzir-se a um destes elementos, pese embora a primazia concedida por Nietzsche ao primeiro. Para as citações de Schiller, cf. a edição portuguesa *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Imprensa Nacional—Casa da Moeda, Lisboa, 1997 (tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete), p. 229 e 224.

kantiana e schopenhaueriana do sublime. Trata-se, não da elevação a uma representação negativa daquilo que está para além de toda a representação, mas de uma experiência intensificadora que identifica o indivíduo com a vida e possibilita um acesso estético ao fazer das formas. Ou seja, não está em causa uma experiência moral que conduz à resignação, mas de uma “experiência estética que aspira a si mesma, e que em si se justifica”³¹⁹.

Ao contrário das teses do século XVIII, segundo as quais o sublime não podia ser assimilado ao belo porque encerrava um elemento de desprazer, para Nietzsche este desprazer é incorporado num sentimento que não coincide, porém, exactamente com o sentimento do belo. A arte dionisíaca exprime a essência do mundo incorporando em si o prazer na bela aparência ilusória: se a verdade é dor originária, o dionisíaco é uma mistura de dor e prazer, verdade e ilusão, ele apresenta a unidade originária através de meios que encontra no mundo fenoménico, ou seja, nas aparências. Por isso, “enquanto Schopenhauer e a intuição do *pathos* que está na base da tragédia como dor primordial, como *Urschmerz*, da qual os coros dionisíacos anelam libertar-se na ilusão do sonho dramático, afastam da vida, o *pathos* musical de Nietzsche, não literário, é testemunho de um «outro» fundo da vida, o «verdadeiro» Dioniso, o deus afirmativo, que é uma *Urlust*, uma alegria primordial.”³²⁰ O que Nietzsche descobre com a sua apresentação do dionisíaco é que o prazer e a dor não são elementos de uma alternativa exclusiva³²¹, não o sendo também aparência e essência, na medida em que a música, arte dionisíaca, é uma cópia do mundo³²², exprime simbolicamente a essência da natureza³²³. E só quando está ligada a um conteúdo apolíneo é que a música é representação, ou melhor, só nesses casos (na tragédia e no drama musical) ela age “como se” fosse uma arte representativa³²⁴. Ao contrário do discurso conceptual, a música não está sujeita às leis da lógica (princípio de identidade, contradição), podendo, portanto, simbolizar o que está para além da lógica, ou seja, a vontade, a que Nietzsche chama “contradição”. É também na medida em que contraria o princípio de contradição que o dionisíaco corresponde à dissolução

³¹⁹ NABAIS, Nuno, *op.cit.*, p. 71.

³²⁰ COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, *op.cit.*, p. 11.

³²¹ E é por isso, de acordo com Éric Dufour, que a dissonância, longe de ser unicamente desagradável, pode produzir uma emoção agradável, tal como é dito em NT 24. DUFOUR, Éric, *op.cit.*, p. 67.

³²² NT 5.

³²³ NT 2.

³²⁴ *Darstellungsmittel, Darstellungskunst* (NT 21).

da individualidade e à coincidência da volúpia e da crueldade, cuja associação é íntima. E no entanto, o dionisiaco não é o irrepresentável, o amorfo ou caótico³²⁵, embora no *Nascimento da Tragédia* Nietzsche o conceba como determinado por uma dada anterioridade genética em relação ao discurso conceptual e à lógica, quer dizer, no contexto estético que é o do *Nascimento da Tragédia*, em relação ao elemento plástico e imagético.

Para compreender melhor essa anterioridade, é forçoso passar pelas teses de *Beethoven*, o livro de Wagner cuja leitura influenciou Nietzsche de forma decisiva, contribuindo para a elaboração da sua primeira obra. Mas antes de o fazermos, esclarecendo também em que medida a equação música/sublime é estabelecida por Wagner no momento em que adopta e defende as teses de Schopenhauer (mesmo indo contra ou forçando a letra da filosofia de Schopenhauer, que como vimos, não faz corresponder explicitamente a música ao sentimento do sublime), e em que medida essa equação é e não é adoptada por Nietzsche, convém analisar um texto anterior ao *Nascimento da Tragédia*, onde Nietzsche fala de uma dada “monstruosa superstição estética” da qual Wagner não podia estar totalmente excluído. Trata-se de um longo fragmento póstumo de 1871³²⁶, onde algumas das teses schopenhauerianas e românticas presentes no *Nascimento da Tragédia* são questionadas, em particular, a essência metafísica da música, o primado da música instrumental ou absoluta sobre a música vocal e, sobretudo, o pressuposto da “oposição monstruosa”, não entre imagem e música, mas entre representação e vontade. No mesmo texto, o primado da música sobre a imagem e a palavra é afirmado com veemência, só que Nietzsche desenvolve ali a ambiguidade com que Schopenhauer tratara a relação entre música e texto. Citando uma passagem dos *Parerga* que admite ser proveitosa para a associação entre música, palavras e drama³²⁷, Nietzsche declara que

³²⁵ Ao contrário da interpretação de comentadores como Walter Kaufmann, que compreendeu o dionisiaco de forma destrutiva (cf *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, *op.cit.*, p. 105-106) ou Eugen Fink, que aproxima o dionisiaco do *apeiron* de Anaximandro (*A filosofia de Nietzsche*, *op.cit.*, p.18-19 e 27), o dionisiaco não é “a regressão ao caos, mas o tornar-se visível do limite como limite”, cujos ingredientes são estéticos (música, géstica, mímica, dança) e cuja relação com a forma apolínea não é dualista, mas uma “*Duplicität*” (NT 1, KSA 1, 25), como defende Enrico Müller no artigo “«*Aesthetische Lust*» und «*Dionysische Weisheit*». *Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie*” in *Nietzsche-Studien* 31 (2002), p. 152.

³²⁶ FP 1871 12[1] (KSA 7, 359-369). Dada a extensão deste texto e a sua relevância para a nossa argumentação, incluímos a sua tradução integral no Anexo que se encontra no fim do presente estudo.

³²⁷ *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II, Sämtliche Werke*, *op.cit.*, Band V, Kapitel 19 “*Zur Metaphysik des Schönen und [zur] Ästhetik*”, §220 (p.508-514).

“é de modo muito justo que Schopenhauer caracteriza a relação do drama com a música como sendo o do esquema, o da relação de um exemplo com um conceito geral; e quando ele acrescenta «e a impressão causada pela música aumentará», a justeza desta fórmula é garantida pelo carácter prodigiosamente universal e originário da música vocal, da ligação do som com a imagem e o conceito. Em todos os povos a música começa sempre na ligação com a poesia lírica, e muito antes que pudéssemos pensar numa música absoluta ela percorreu nesta ligação os estádios mais importantes do seu desenvolvimento. Se compreendermos este lirismo originário dos povos tal como o devemos fazer, como uma imitação da natureza no seu papel de modelo artístico, encontraremos como modelo originário desta reunião da música com a poesia lírica a dualidade com a qual a natureza forma o modelo na essência da linguagem (...)”³²⁸

Ora, aqui a afirmação de Schopenhauer que Nietzsche valoriza não é, como no §16 do *Nascimento da Tragédia*, a passagem do *Mundo como Vontade e Representação* onde a universalidade da música se refere à música instrumental, separada da linguagem e cujo exemplo é a sinfonia, mas a da música vocal, à qual Nietzsche atribui um carácter originário. De acordo com este texto, a música que precedeu historicamente a música absoluta romântica foi o “lirismo originário”, o que será decisivo na explicação da origem da tragédia (e mesmo na determinação do estado em que o artista, em geral, cria obras de arte). Ou seja, é na música impura, na voz, no canto, misturada já com o elemento linguístico, conceptual, plástico, que Nietzsche encontra os estádios mais importantes do desenvolvimento da música (admitindo, portanto, que a música tem uma história e que o contexto histórico determina, de algum modo, as formas musicais). A isso se acrescenta ainda que o que vale para as relações entre música e linguagem

“deve valer, por razões semelhantes, para a relação do mimo com a música. Também o mimo, enquanto amplificação da simbólica gestual [*Geberdensymbolik*] do homem, não é senão um símbolo [*Gleichniss*], que não pode de modo nenhum apresentar o segredo mais íntimo da música, mas apenas a sua face exterior rítmica, e de uma forma muito exteriorizada, a saber, com o suporte do corpo humano movido pelas paixões. Mas se também compreendermos a linguagem na categoria da simbólica corporal, aproximamos até o drama, de acordo com o cânone que estabelecemos, da música”³²⁹

Se a géstica, tal como a linguagem, não pode pôr em cena o segredo íntimo da música, mas apenas a sua “face exterior rítmica” a que também Schopenhauer aludira, ou seja, a sua natureza simbólica (linguagem corporal e linguagem conceptual) Nietzsche legitima, porém, a sua relação com a ela. Na descrição da música dionisiaca

³²⁸ KSA 7, 359-360.

³²⁹ KSA 7, 360.

do §2 *Nascimento da Tragédia* — considerada aí como “a música em geral”, distinta da música apolínea —, ela é justamente dita proceder de “uma intensificação extrema de todas as capacidades simbólicas”, pois para a “expressão simbólica” da essência da natureza “é necessário um novo mundo símbolos, toda a simbologia corporal, não apenas a simbologia da boca, do rosto, da palavra, mas a gestualidade plena que movimenta ritmicamente todos os membros”. Ora, estas afirmações parecem discordar da tese de que só mantendo a monstruosa oposição, a música poderia, na sua pureza ou separação das outras artes, exercer plenamente o seu poder enquanto expressão imediata de uma essência metafísica. E a verdade é que se o *Nascimento da Tragédia* reserva as expressões *Schein* (§1), *Spiegelbilder* (§3), *Schein des Scheins* (§4) para as imagens apolíneas, a música é definida no §5 como *Abbild* do Uno primordial, *Wiederholung* e *zweiter Abguss* do mundo, *Wiederschein* da dor originária, situando-se assim, também ela, no domínio da apresentação simbólica que Nietzsche atribui à linguagem no fragmento de 1871 para lhe recusar uma correspondência directa, uma adequação com o ser das coisas:

“Em toda a diversidade das línguas impõe-se imediatamente o facto de a palavra e a coisa não se recobrirem nem completa nem necessariamente, e de a palavra ser, pelo contrário, um símbolo [*Symbol*]. Mas o que simboliza a palavra? Sem dúvida, apenas representações, conscientes ou inconscientes”³³⁰.

Estas afirmações são tanto mais significativas quanto as afirmações que se seguem comprometem, não apenas o estatuto metafísico atribuído por Schopenhauer à música, como, conseqüentemente, a possibilidade de acesso à vontade em geral, senão mesmo o próprio estatuto metafísico da vontade:

“Por seu lado, toda a vida dos instintos, o jogo dos sentimentos, sensações, afectos, actos da vontade só nos é conhecida — devo aqui acrescentar contra Schopenhauer —, mesmo na introspecção mais precisa, como representação e não segundo a sua essência: e é-nos permitido dizer que a própria «vontade» de Schopenhauer não é senão a forma mais geral da manifestação do fenómeno [*Erscheinungsform*], de qualquer coisa que permanece para nós, aliás, inteiramente indecifrável.”³³¹

A vontade apresentada como fenómeno, como representação, indica, segundo estamos em crer, que Nietzsche se refere à vontade como um mero conceito, parecendo antecipar o §19 de *Para além do bem e mal*, onde escreve que a vontade, tal como Schopenhauer a entendeu, “só constitui uma unidade enquanto palavra”. Em todo o

³³⁰ KSA 7, 360.

³³¹ KSA 7, 360-361.

caso, ela parece distinguir-se no texto de 1871 daquela “essência íntima, a própria vontade”, que a música é dita exprimir no §16 do *Nascimento da Tragédia*. A verdade é que, durante este período, como dissemos, Nietzsche parece prolongar as ambiguidades que já se encontravam nos textos de Schopenhauer: hesita entre considerar a vontade como *Erscheinungsform* e Uno originário, oscila quanto à defesa do sublime como categoria estética válida e defende um primado da música em relação à linguagem e ao drama considerando, porém, que a música vocal, a lírica, é a forma originária da música (atacando, no entanto, a ópera, quer no *Nascimento da Tragédia*³³², quer nos fragmentos póstumos³³³ da mesma época, como “música exteriorizada”). Estas ambivalências são também devedoras da estética musical sua contemporânea, e sobretudo da incongruência das teses de Wagner sobre a música, a que devemos dedicar alguma atenção com vista a compreender as posições de Nietzsche, quer na época do *Nascimento da Tragédia*, quer depois da sua ruptura com o compositor.

Ainda no texto de 1871 a que temos vindo a fazer referência, Nietzsche declara que “esta forma originária do fenómeno (*Erscheinungsform*), a «vontade», com a sua escala de sensações de prazer e desprazer, atinge, porém, no desenvolvimento da música uma expressão simbólica sempre mais adequada: processo histórico ao lado do qual se persegue o esforço incessante da poesia lírica para descrever a música em imagens”³³⁴. Ou seja, não apenas a vontade é vista como uma forma fenoménica, e não apenas a música vocal é considerada como o estágio de desenvolvimento musical mais importante, como este desenvolvimento é acompanhado pelo processo histórico (ou seja, não metafísico) da poesia lírica. O que Nietzsche pretende acompanhar com esta afirmação, de acordo com o que escreve em seguida no mesmo texto, são as “estimulantes controvérsias da estética actual” e o “mundo invertido” que alguns artistas propõem:

“Imaginemos, depois destes preâmbulos, o que deve ser compor uma música para um poema, quer dizer, querer ilustrar um poema com música e oferecer assim à música uma linguagem conceptual: que mundo invertido! É um empreendimento que comparo ao de um filho que quisesse gerar o seu pai! A música pode gerar imagens a partir de si mesma, que nunca são então senão esquemas [*Schemata*], equivalentes a exemplos do seu verdadeiro conteúdo universal. Mas como poderia a imagem, a

³³² NT 19.

³³³ Por exemplo, FP 1870/1871 7[127] (KSA 7, 185-186) e FP 1871 9[5] (KSA 7, 271-272).

³³⁴ KSA 7, 362.

representação, gerar a música! (...) Uma opinião estética admitida geralmente vai objectar-nos que «não é o poema, mas o sentimento gerado pelo poema que dá origem à composição musical». Não concordo: o sentimento, a excitação mais ou menos forte do plano de fundo de prazer ou desprazer, representa no domínio da arte produtiva o que é em si absolutamente não artístico, e só a sua exclusão completa permite ao artista perder-se sem reservas numa intuição liberta de todo o interesse. Poderão replicar-me que eu próprio acabo de enunciar que a «vontade» alcança na música uma expressão simbólica sempre mais adequada. Reunida num princípio estético, a minha resposta é a seguinte: a «vontade» é objecto da música, ela não é a sua origem, a saber, a vontade na sua maior generalidade, enquanto forma originária do fenómeno [*Erscheinungsform*] sob a qual todo o devir deve ser compreendido. Aquilo a que chamamos sentimento está já, do ponto de vista desta vontade, penetrado de representações conscientes e inconscientes que o saturam, e já não é, portanto, objecto directo da música: por isso, muito menos a pode gerar. Consideremos como exemplos os sentimentos de amor, medo e esperança: a música já não pode comprometer nada com eles de maneira directa, na medida em que cada um deles está já cheio de representações. Em contrapartida estes sentimentos podem servir para simbolizar a música: é o que faz o poeta lírico, que traduz para o mundo simbólico [*Gleichniswelt*] dos sentimentos este domínio da «vontade», objecto e conteúdo próprios da música, que não se aproximam nem do conceito, nem da imagem. Os ouvintes da música que sentem um efeito desta última sobre os seus afectos assemelham-se ao poeta lírico: o poder afastado e oculto da música apela neles a um reino intermédio que lhes dá de algum modo um antegosto, uma pré-concepção simbólica [*symbolischen Vorbegriff*] da música propriamente dita, o reino intermédio dos afectos. Deles poderíamos dizer que se relacionam com a «vontade», com o objecto próprio da música, como o sonho matinal se relaciona analogicamente com o sonho propriamente dito, de acordo com a teoria de Schopenhauer. Mas a todos aqueles que só podem aceder à música através dos seus afectos é preciso dizer que permanecerão sempre na antecâmara e não terão acesso ao santuário da música: pois o afecto, já o disse, é incapaz de mostrar, só pode simbolizar [*symbolisieren*].”³³⁵

Todo este longo fragmento é muito fértil em consequências, que não deixaremos de desenvolver em pormenor. O “mundo invertido” a que Nietzsche se opõe é o dos que clamam o primado da palavra sobre a música, ou melhor, o dos que consideram a música como um acompanhamento do texto, um acessório ou um meio para um fim que lhe é alheio. Este texto antecipa em grande medida o § 5 do *Nascimento da Tragédia*, dedicado à explicação do poeta lírico e que contraria as teses de Schopenhauer sobre a lírica. Aí Nietzsche considera que o mundo subjectivo do sentimento não pode estar na origem da criação artística (e convém distinguir o sentimento da “disposição musical” schilleriana, entendida por Nietzsche no mesmo parágrafo como não subjectiva). Aqui, por seu lado, é veementemente contrariada a tese de que a música tem origem ou exprime sentimentos, na medida em que o

³³⁵ KSA 7, 362-364.

sentimento é o “não artístico” por excelência porque implica um interesse no objecto que não é estético. Ora, Nietzsche dá-se conta de que esta afirmação não se coaduna com o que acabara de dizer acerca da música exprimir adequadamente a vontade (que é, recordemo-lo, nas palavras do *Nascimento da Tragédia*, “o estado inestético”³³⁶), e resolve a aparente contradição fazendo da vontade, não a origem, mas o objecto da música. Mas Nietzsche precisa ainda melhor a sua intuição: o que a música tem por objecto é a “forma mais originária do fenómeno sob a qual deve ser compreendido todo o devir”. Quer dizer, a música é a maior aproximação possível, não de uma essência una e estável, mas daquilo a que Nietzsche chama, noutro lugar, como iremos ver, o “devir soberano”. Ela precede do ponto de vista representativo os sentimentos, que já estão saturados de representações, que são um *Gleichniswelt* da vontade. Não sendo verdadeiramente a essência do mundo, como Schopenhauer a concebeu, a vontade também não é exactamente uma representação ou um conjunto de representações, mas qualquer coisa como um grau intermédio entre essência e aparência e que a música exprime, potenciando no ouvinte a criação de sentimentos e de imagens, ou seja, de representações propriamente ditas. Nietzsche compara a relação entre os afectos e a vontade (o objecto da música) com a relação do sonho matinal com o sonho verdadeiro de acordo com a teoria de Schopenhauer, e como a referência a esta teoria é um elemento central no *Beethoven* de Wagner, importa esclarecê-la de forma breve.

Estas noções são apresentadas no capítulo dos *Parerga* intitulado “Sobre as visões de espíritos e sobre aquilo que lhes está relacionado”³³⁷, e Schopenhauer define o sonho como um fenómeno que está ao alcance de todos e se apresenta como qualquer coisa de absolutamente estranho, impondo-se, tal como o mundo exterior, à nossa vontade sem a nossa colaboração. Falando da “verdade” e “completude” do fenómeno onírico, defende que ele possui “um elemento absolutamente objectivo”, porquanto é estranho à nossa subjectividade, desenvolvendo-se de modo inesperado e até, por vezes, contrário à nossa vontade. Por outro lado, “o elemento característico do sonho é a condição essencial do sono, isto é, da abolição da actividade normal do cérebro e dos sentidos. Só quando esta actividade está em repouso pode o sonho

³³⁶ NT 5.

³³⁷ *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften I, Sämtliche Werke, op.cit., Band IV, “Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt”, (p. 273-372).*

acontecer, do mesmo modo que as imagens da lanterna mágica podem aparecer apenas quando se apaga a iluminação da sala.” Demonstrando que os sonhos não são determinados nem por impressões externas que agem sobre os sentidos, nem pela associação de pensamentos, Schopenhauer distingue os sonhos que surgem durante o sono profundo daqueles que se manifestam ao adormecer e ao acordar. Durante o sono profundo, no qual o cérebro está em repouso e absolutamente privado de consciência, não é possível identificar como causa do sonho a associação de pensamentos. Quanto aos sonhos que surgem ao adormecermos, e dada a total ausência de conexão com os pensamentos que o sonhador tinha um momento antes do sono, eles oferecem um espectáculo puramente objectivo e inesperado, revelando-se a heterogeneidade com o anterior curso dos pensamentos. O mesmo acontece nos sonhos a que Schopenhauer chama “matinais”, que tal como os anteriores se distinguem dos “sonhos verdadeiros” do sono profundo³³⁸, uma vez que o cérebro já se encontra repousado e se prepara para retomar a sua actividade vigilante, não estando por isso completamente inactivo. Em ambos os casos, a sua origem é fisiológica, encontra-se certamente no cérebro que é o órgão que recebe estímulos externos (através dos sentidos) e internos (através dos pensamentos), “não restando outra solução senão afirmar que o cérebro recebe uma excitação puramente fisiológica a partir do interior do organismo”. As operações do sistema nervoso interno são inconscientes e imperceptíveis durante a vigília, estado em que o cérebro se ocupa totalmente da recepção de impressões externas e do consequente intuir e pensar. Quando adormecemos, porém, as impressões externas e o pensamento deixam de operar e a actividade do sistema nervoso interno torna-se sensível — do mesmo modo, diz Schopenhauer, que a chama de uma vela só se torna visível com o surgir do crepúsculo ou que o sussurro de uma fonte não percebido durante o rumor do dia se torna audível com o silêncio da noite. Schopenhauer usa ainda uma imagem musical para explicar melhor este fenómeno, e fala das vibrações das cordas de uma harpa: só quando está em repouso pode a harpa ressoar em virtude de um som exterior³³⁹. E aqui se encontra a causa do aparecimento das figuras oníricas que se apresentam quer

³³⁸ *Idem.* Schopenhauer cita Horácio, que fala do sono nocturno como “*somnia vera*”, também referido por Nietzsche em NT I.

³³⁹ Esta imagem evoca a que aparece no Suplemento ao §52 do terceiro livro de *O Mundo como Vontade e Representação*, onde a vibração das cordas do instrumento musical simboliza a reacção da vontade aos estímulos da realidade, por contraposição aos estímulos puramente representativos que a música dirige exclusivamente ao sujeito cognoscente, substituindo as afecções próprias da vontade (dor real e prazer real).

ao adormecer, quer durante o sono profundo, quer ainda ao acordarmos. As impressões internas que surgem durante o sono fornecem, conclui Schopenhauer, material para as imagens, ou seja, para o cumprimento da sua função específica que consiste na “construção, segundo as três dimensões, de imagens no espaço — que é precisamente a forma da sua intuição — e em seguida no pôr em movimento tais imagens segundo o tempo e o fio condutor da causalidade”. O cérebro, portanto, falará apesar de tudo, “a sua língua” quer opere sobre as impressões exteriores durante o estado de vigília, quer durante o sono em que opera sobre as impressões internas e orgânicas. E assim fica provado o fundamento fisiológico da nossa actividade intelectual, quer no sonho quer na vigília.

Ora, no *Beethoven*, Wagner apropria-se da teoria schopenhaueriana dos sonhos para justificar a relação da poesia dramática com a música através da íntima participação de ambas num momento plástico-figurativo. O livro começa com uma interpretação da polaridade plástico/musical a partir do conceito schopenhaueriano de “conhecimento duplo”, ou seja, da presença simultânea de um “conhecimento interno” que alcança sem mediações representativas o acto da vontade, e de um “conhecimento externo” do movimento corpóreo correspondente àquele acto, voltado portanto para o fenómeno. É com base neste conhecimento duplo que Wagner distingue duas modalidades de expressão artística, a das artes plásticas, voltada para a exterioridade e contemplativa das Ideias, e a musical que “somente pode ter a sua origem no aspecto da consciência que (...) olha para o interior”³⁴⁰. Assim, “a essência da coisa em si, inatingível para o conhecimento contemplativo voltado para o exterior, apenas é acessível à consciência voltada para o interior” — quer dizer, não às artes figurativas nem aos poetas, mas ao músico. Wagner desenvolve, assim, a sua própria hipótese da possibilidade de relação destes dois mundos, o plástico e o musical. O sonho confirma que, ao lado do mundo que o estado de vigília nos permite contemplar, existe um segundo que não pode de modo nenhum ter fora de nós uma existência objectiva e que deve, portanto, ser conhecido pela consciência através de uma função cerebral dirigida para o interior por meio daquilo a que Schopenhauer chama “*Traumorgan*”. Assim, ao lado do mundo do qual temos representações visuais, tanto na vigília como no sonho, existe também um segundo que é perceptível

³⁴⁰ WAGNER, Richard, *Beethoven*, Editorial Inquérito, Lisboa, s/d (tradução de Daniel de Sousa), p.24.

apenas pelo ouvido e manifestado apenas pelo som: “ao lado do mundo da luz, há um mundo do som, que está para o primeiro como o sonho está para a vigília”³⁴¹. E tal como o mundo contemplado em sonho exige uma actividade particular do cérebro, também a música exige uma actividade análoga, diferente da actividade da visão, do mesmo modo que o órgão do sonho difere da função cerebral que é excitada pelo exterior. O órgão do sonho não pode ser excitado pelo exterior (ao qual nesse momento o cérebro está fechado), tem de o ser por um processo orgânico interno, e é esta vida interna que nos faz participar da essência das coisas de forma imediata, quer dizer, sem termos de aplicar as formas do conhecimento exterior, o espaço e o tempo.

Referindo o “primeiro princípio estético” de Schopenhauer³⁴², segundo o qual perante as representações das artes plásticas é preciso evitar as relações com a nossa vontade individual e permanecer na serenidade que só admite a pura contemplação do objecto, Wagner acrescenta que essa tranquilidade sentida em desfrutar a aparência estendeu o comportamento das artes plásticas a todas as outras artes e fixou-se como condição absoluta do prazer estético, donde saiu o conceito de belo, estreitamente ligado à aparência. No entanto, diz ainda, quando a consciência se lamenta de apenas ver um espectáculo e não a própria natureza das coisas, é a música quem lhe responde, através do ouvido e de forma imediata, sem intermediação de nenhum conceito. Desta “consciência imediata”, em que a essência do nosso ser interior se torna uno com a essência do mundo exterior, surge uma arte que obedece a leis estéticas completamente diferentes das das outras artes, e que se funda num elemento puramente patológico: enquanto, nos artistas da forma, a vontade individual se cala na contemplação, no músico ela surge como vontade universal, e se o efeito da pintura é uma profunda tranquilidade da vontade que só se pode elevar acima dos seus limites na pura contemplação desinteressada, o efeito da música é uma intensa excitação da vontade que escapa a todos os limites da individualidade num uníssono porque “o ouvido abre a porta por onde o mundo penetra”³⁴³.

Trata-se aqui de uma verdadeira deturpação das teses de Schopenhauer. O que Wagner parece querer resolver é o problema já indicado anteriormente da articulação da teoria schopenhaueriana do génio, eminentemente contemplativa e de matriz

³⁴¹ *Idem*, p.26.

³⁴² *Ibidem*, p.28.

³⁴³ *Ibidem*, p. 32.

visual, com a figura do compositor de música. Ao contrário de Schopenhauer, Wagner não considera que no génio se dá uma emancipação do intelecto em relação à vontade e um alcançar do conhecimento puro e desinteressado, mas um estado de intensificação da vontade que não nega, mas afirma a figura do indivíduo genial³⁴⁴. Wagner pretendeu conciliar a noção schopenhaueriana de conhecimento interior (que se liga directamente à vontade) com a experiência da contemplação desinteressada própria do génio, identificando o génio musical com a base não individualizada da vontade, o que significa uma identificação com a vontade universal. Esta proposta de Wagner afasta-se do espírito da estética de Schopenhauer porque, em vez do distanciamento sereno da individuação que é o ideal schopenhaueriano da contemplação genial, Wagner descreve uma dissolução do sujeito num estado de excitação que o une à vontade. Esta hipótese de Wagner possui “um sabor dionisíaco”³⁴⁵, ausente do que Schopenhauer tinha em mente.

Ora, tal como, de acordo com Schopenhauer, um sonho do sono profundo só pode vir à consciência através de outra linguagem (a do sonho matinal), também a vontade, para formar uma visão imediata de si mesma imagina um segundo órgão de transmissão que, por um lado, se volta para a sua visão interior e, por outro, se põe em contacto com o mundo exterior no momento do despertar por meio do som. Ou seja, Wagner estabelece a relação entre música e imagem por uma analogia com o modo como o sonho do sono profundo se traduz num sonho alegórico antes do despertar: para “comunicar, sob forma inteligível, a imagem do seu sonho interior, é necessário, como no segundo sonho, que [o músico] se aproxime das representações do cérebro em estado de vigília”³⁴⁶, embora se aproxime mais das representações do tempo do que das do espaço. A harmonia, que é “o elemento essencial da música” e está separada tanto do tempo como do espaço, parece, diz Wagner, “estender uma mão conciliadora” ao mundo fenoménico por impor à música uma ordem rítmica, que Wagner associa às formas plásticas, e portanto, ao espaço. A explicação desta associação é dada através do exemplo do gesto, que nas artes plásticas é fixado no espaço para ser contemplado, e que a música exprime ritmicamente na máxima

³⁴⁴ Como nota Günter Zöllner no seu estudo incluído na obra SORGNER, S. L./ BIRX, H. J./ KNOEPFFLER, N. (Hg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur — Werk — Wirkung. Ein Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2008, (Cap. 21 “Schopenhauer”, p. 355-372).

³⁴⁵ Expressão de Meno Boorgaard no artigo já mencionado atrás, “*The reinvention of genius. Wagner’s transfigurations of Schopenhauer’s aesthetics in «Beethoven»*”.

³⁴⁶ WAGNER, Richard, *Beethoven, op.cit.*, p. 36.

inteligibilidade — “compreendêmo-lo mesmo sem o ver”³⁴⁷. Assim, se a música “arrasta no seu domínio de sonho os elementos do mundo fenoménico que lhe são mais aparentados, é somente para transformar de uma maneira admirável o conhecimento contemplativo e para o voltar para o interior”, não sendo, por essa razão, legítimo aplicar-lhe o mesmo juízo estético que se aplica às artes plásticas. Tratou-se, diz Wagner, de um erro proveniente de uma aproximação excessiva da música ao mundo das aparências e às suas leis, que fez com que se tivesse exigido que ela tivesse sobre nós a mesma acção do que as artes plásticas, ou seja, produzir o prazer que nos traz a harmonia das formas. Daí proveio a degradação a que chegou a música, limitando-se a divertir-nos pelo seu carácter mais exterior. Contudo, e na medida em que desperta em nós o conceito mais universal do sentimento em si mesmo obscuro, a música só pode ser julgada segundo a categoria do sublime, pois mal ela atinge o nosso espírito, este torna-se consciente da abolição de todos os limites³⁴⁸. Assim que a música se faz ouvir, o intelecto deixa de apreender as nossas relações com as coisas e fecha-nos ao mundo exterior, para nos deixar contemplar a intimidade do nosso ser como essência íntima de todas as coisas. É este o efeito do sublime: a música eleva-nos à revelação do carácter essencial das coisas. Se ficasse pelo efeito produzido pela beleza das formas, “seria uma música que nada queria dizer”³⁴⁹. Estas afirmações sobre a beleza e o formalismo na música têm um alvo concreto e servem um propósito argumentativo muito específico: Wagner pretende criticar a música sua contemporânea, em particular a de tradição operática, e as teses defendidas por Hanslick na obra *Do belo musical*. Se as teses de *Beethoven* parecem ecoar (e exceder) as ideias de Schopenhauer sobre a música, a verdade é que Wagner pretendeu contrariar o formalismo estético hanslickiano, segundo o qual, por um lado, a música não devia suscitar sentimentos, nem tê-los como conteúdo³⁵⁰, mas apenas

³⁴⁷ *Idem*, p. 38.

³⁴⁸ Sobre o afastamento da música da categoria do belo e sua aproximação ao sublime, cf ainda Günter Zöllner (*op. cit.*, p. 365) e o artigo de Meno Boogaard, onde se defende que Wagner não fornece nenhuma definição sistemática do que entende por sublime e que não podia ter-se inspirado em Schopenhauer, pois, se por um lado, como vimos também atrás, Schopenhauer não associa a música ao sublime, por outro, para Schopenhauer o sentimento do sublime implica distanciamento do sujeito em relação à vontade, enquanto Wagner dissolve essa distância numa unidade extática com a vontade, numa experiência que o aproxima da afirmação dionisiaca da vida mais do que do pessimismo de Schopenhauer.

³⁴⁹ WAGNER, Richard, *Beethoven, op.cit.*, p.40.

³⁵⁰ “(...) confundem-se de modo incessante a afecção do sentimento e a beleza musical, em vez de se representarem separadamente (...) Começa-se pela impressão subjectiva e segue-se para a essência da

representar o que nos sentimentos “há de dinâmico”³⁵¹, o seu movimento, e por outro lado, a música puramente instrumental tem primazia sobre a música vocal, dado que só a primeira é “a arte pura, absoluta, dos sons”³⁵².

Hanslick foi um partidário da “música absoluta”, termo que fora cunhado por Wagner com uma conotação pejorativa³⁵³, e em *Do belo musical* critica o “erro” do princípio estético fundamental wagneriano, citando o primeiro tomo de *Ópera e drama* — onde Wagner declarara: “O erro da ópera como género artístico consiste em que um meio (a música) se transforma em fim, e o fim (drama), pelo contrário, em meio.” —, afirmando que “uma ópera em que a música se emprega sempre e apenas como meio da expressão dramática é um absurdo musical.”³⁵⁴ Para Hanslick, a natureza do belo na arte sonora “é algo especificamente musical”, uma beleza “independente e não necessitada de um conteúdo trazido de fora que radica unicamente nos sons e na sua combinação artística”, “um belo autónomo” que é “fim em si mesmo e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos”³⁵⁵. A sua posição resume-a assim: “O único e exclusivo conteúdo e objecto da música são formas sonoras em movimento.”³⁵⁶

Por seu lado, ao fazer, em *Beethoven*, da música uma arte que só pode ser julgada a partir da categoria do sublime, Wagner não apenas força a metafísica da música schopenhaueriana, como contraria as teses de Hanslick sobre o belo musical e a música absoluta a favor de uma conciliação entre a música e as palavras cantadas³⁵⁷.

arte.” Cf. HANSLICK, Eduard, *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*, Edições 70, Lisboa, 2002 (tradução de Artur Morão), p. 18.

³⁵¹ *Idem*, p.26.

³⁵² *Ibidem*, p.30.

³⁵³ Na obra já citada, Carl Dahlhaus esclarece que foi Wagner quem cunhou a expressão “música absoluta” na recensão do concerto da Nona Sinfonia de Beethoven, que teve lugar em 1846, tornando-se, mais tarde, nos textos *A obra de arte do futuro* (1849) e *Ópera e drama* (1851), na noção central de uma construção histórico-filosófica e mitológica que culmina no drama musical. Para Wagner, eram “absolutas” todas as “artes parciais”, quer dizer, separadas da “obra de arte total”, e considerava a “música absoluta” ou puramente instrumental como uma música separada das raízes do canto e da dança, ou seja, como uma má abstracção. Cf. DAHLHAUS, Carl, *op.cit.*, Capítulo II, “*Desvios terminológicos*” (p. 23-41).

³⁵⁴ HANSLICK, Eduard, *Do belo musical*, *op.cit.*, p.39.

³⁵⁵ *Idem*, p.41-42.

³⁵⁶ *Ibidem*, p.42.

³⁵⁷ Como defende Sandro Barbera no estudo já mencionado, o que está aqui em jogo é a própria ideia do *Gesamtkunstwerk*, cuja possibilidade se joga no ponto de fronteira onde as leis do território poético se sobrepõem às do território musical, gravitando toda a problemática da síntese das artes à volta da relação entre o som e a imagem. No *Beethoven* trata-se, assim, de assinalar dentro dos domínios artísticos, “zonas-limite” onde uma linguagem exprimenta os próprios limites expressivos e tende a traduzir-se numa linguagem distinta. Cf. “*Apollíneo e dionisíaco. Alcune fonti non antiche di*

Para levar a cabo as suas intenções, serve-se mais uma vez de Beethoven, acerca de cuja *Nona Sinfonia* escrevera em 1846 que o recitativo do 4º andamento mostra a passagem de uma música instrumental “indeterminada”, sem objecto, para uma música vocal objectivamente “determinada”: “Ultrapassando todos os limites da música absoluta, insistindo com uma voz forte e comovida para decidir os outros instrumentos, opõe-se-lhes e acaba por se tornar um tema cantado”³⁵⁸. Agora, no livro dedicado ao compositor, Wagner faz de Beethoven o músico que infundiu o “espírito da música” na “música que nada queria dizer”, na música “bela” de dança ou da ópera, limitada às formas convencionais e às “leis exteriores” e “arquitectónicas”, e onde o ritmo, o elemento plástico (inferior) determinava a melodia³⁵⁹. O que isto significa, de acordo com a analogia estabelecida com a teoria dos sonhos de Schopenhauer, é que, se a música arrasta necessariamente para o seu domínio os elementos exteriores do mundo fenoménico, como o sonho do sono profundo o faz recorrendo às figuras do sonho matinal para mitigar uma verdade que não seria suportável de forma não mediada, isso não implica de modo nenhum que ela se reduz a esses elementos exteriores: “Ao contrário, no ponto em que esse espírito profundo da música enfraquece na sua manifestação mais reveladora em proveito da ordem regular dos cortes rítmicos, é apenas esta regularidade completamente de fachada que domina o nosso espírito: e neste caso, não conhecendo da música senão o seu carácter de regularidade, acabamos necessariamente por exigir dela muito menos. A música (...) não é já anunciadora da essência das coisas, mas afunda-se na teia enganadora das aparências. Porque com esta música, exige-se também ver, e a coisa a ver torna-se o essencial, como por exemplo, na ópera, em que o atractivo e o interesse residem no elemento espectacular, nos bailados, etc.”³⁶⁰

À desvalorização do ritmo, do elemento plástico e exterior da música, Wagner associa a desvalorização da ópera, o que não é sem consequências para as teses do *Nascimento da Tragédia*. Ao primado da visão, associado à beleza e à representação formal, Wagner contrapõe o primado da audição, associado ao sublime, mas não exactamente ao irrepresentável, pois trata-se de conciliar música e representação à

Nietzsche”, Estrato di *Linguística e Letteratura* XIII-XIV, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa.

³⁵⁸ Citado por Carl Dahlhaus, *op.cit.*

³⁵⁹ WAGNER, Richard, *Beethoven*, *op.cit.*, p.41-43.

³⁶⁰ *Idem*, p.43-44.

semelhança do que Schopenhauer fizera com o sonho verdadeiro e o sonho matinal. E é também por isso que o exemplo que Wagner privilegia é a obra de Beethoven onde a música puramente instrumental ou absoluta acaba por ceder lugar à música vocal, ou seja, a *Nona Sinfonia*. Falando do “demónio indomável” e titânico de Beethoven, mostra como este se distanciou das construções arquitectónicas e racionalistas dos mestres da sua juventude, considerando-as “repetições banais dos mesmos floreios, contrastes de forte e piano exactamente repartidos, prelúdios solenes de tantos e tantos compassos, introduzidos segundo as regras”, e conclui: “Foi a «razão» que construíra as grandes árias de ópera, que determinou juntar trechos, ponta a ponta, para fazer uma ópera.”³⁶¹ Esta ideia será amplamente desenvolvida por Nietzsche no *Nascimento da Tragédia* através da associação da cultura socrática, teórica e racionalista, à cultura da ópera. Se Wagner vê nas obras de Beethoven a penetração do “génio da música” nas formas convencionais, racionais e plásticas que degradavam a música ao estatuto de um mero divertimento de corte é, em grande medida, porque nelas não existem nem acessórios, nem quadro para a melodia: “tudo se torna melodia, cada parte do acompanhamento, cada ritmo, até as pausas.”³⁶² Em Beethoven, o ritmo cede assim finalmente lugar à melodia, que perdera a sua pureza no uso que dela fizeram os músicos artificiais, como o comprovava a ópera italiana do século anterior, onde a melodia já só era um fantasma da harmonia, servo das modas. Para Wagner, Beethoven restituiu à melodia a sua dignidade e inocência, e a *Nona Sinfonia* é o melhor exemplo disso, pois através de um processo artístico insólito, incluiu na peça a melodia cantada. O insólito tem evidentemente que ver com o facto de pertencer ao género sinfónico a característica específica de se tratar de música instrumental (razão pela qual os românticos classificavam a sinfonia sob o género da música absoluta). Porém, na *Nona*, “o que nos atrai quando se eleva a voz humana, não é o sentido das palavras, mas o carácter dessa voz humana. Da mesma maneira, não é o pensamento expresso nos versos de Schiller que nos prende, é a melodia íntima do coro, com o qual somos tentados a misturar a nossa voz para participar pessoalmente com os fiéis nesse ideal serviço divino — como noutros tempos, nas grandes Paixões de Sebastião Bach, quando se engrandecia o coral.”³⁶³

³⁶¹ *Idem*, p. 48-49.

³⁶² *Ibidem*, p. 53.

³⁶³ *Ibidem*, p. 75.

Ao atribuir a categoria do sublime à música vocal, o que Wagner visa, então, é louvar um recuo do elemento plástico rítmico em benefício do primado da melodia na música³⁶⁴ (louvor que tem um correlativo estético na “melodia infinita”, objecto de duras críticas de Nietzsche a partir de *Humano, demasiado humano*, como veremos). Por outro lado, a par do “enobrecimento da melodia” dá-se outro progresso, a nova significação adquirida pela música vocal nas suas relações com a música puramente instrumental. Se, até então, nas composições de igreja, se tratava apenas de música vocal degenerada porque a orquestra se limitava a reforçar ou acompanhar o canto (sendo que as obras de Bach só têm sentido graças ao coro que é tratado como uma orquestra instrumental), e se na ópera italiana apenas da união do canto com um acompanhamento orquestral adoptado à moda da época, Beethoven tratou o conjunto artístico como uma orquestra de capacidade aumentada. O exemplo disso não é a *Nona*, mas a *Missa solene*, obra estritamente sinfónica onde as vozes são trabalhadas como instrumentos humanos. Estas referências, quer à importância do coro, quer à *Missa solene*, quer ainda à sinfonia, serão decisivas para Nietzsche, como iremos ver. O que nelas importa a Wagner é sobretudo que aí o texto não se percebe segundo os conceitos, mas serve de trama para o canto, ou seja, o texto não altera as impressões devidas à música porque “quando se ouvem cantar as palavras de uma obra musical, não é o pensamento do poeta que se percebe (...) dele consegue-se, quando muito, a música que despertou na alma do músico e que por ele lhe foi inspirada”³⁶⁵. Na ópera, diz ainda Wagner, os poetas desejavam servir-se do poder auxiliar da música para dar uma expressão mais penetrante e precisa às suas intenções poéticas, mas, além da música, era a acção cénica e não o seu comentário poético que prendia a atenção, cativando o ouvido e a visão. Pelo contrário, a música, que não representa as Ideias ocultas pelas aparências do mundo, mas que é uma Ideia do mundo, encerra em si o drama — que exprime ele mesmo a única Ideia do mundo adequada à música³⁶⁶. O

³⁶⁴ “graças a Beethoven, a melodia, emancipada da influência da moda e dos caprichos do gosto, elevou-se à categoria de uma forma profundamente humana, tendo um valor eterno”. *Ibidem*, p.77.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 79.

³⁶⁶ De acordo com a musicóloga Lydia Goehr, para Wagner havia uma grande diferença entre chamar às suas obras “óperas” ou “*Musikdramen*”, pois, para o compositor, os nomes dos géneros eram considerados como “indicações de ideais inomináveis”, ou seja, “no pensamento de Wagner, as suas óperas aspiram ao ideal de uma forma de arte que, no melhor dos casos permanece sem nome, embora, se tiver de ser nomeado, “*Musikdrama*” é aparentemente mais adequado do que todos os outros nomes”. E isto é assim porque, embora escrevesse óperas, o *Musikdrama* é “um ideal singular”, que deixa conceptualmente indeterminado o género a que a obra pertence. Na verdade, como esclarece Goehr, nos seus textos Wagner escreve que as suas obras estão “no caminho do *Musikdrama*”, de modo

que assim é defendido, mais do que a superioridade do drama em relação à música (como tinha feito em *Ópera e Drama*), é a equivalência, a correspondência entre música e drama, estabelecida através da categoria do sublime: o drama eleva-se acima dos limites da poesia, tal como a música transpõe os limites das outras artes porque a “sua acção reside apenas no sublime”³⁶⁷.

Se o exame dos textos de Schopenhauer sobre a música, que tanto influenciaram Nietzsche, revelou inúmeras ambivalências, também o textos de Wagner, aos quais *O Nascimento da Tragédia* tanto deveu, não estão isentos delas, e *Beethoven* (citado por Nietzsche no §16 da sua obra) menos que todos. Se, por um lado, parece paradoxal a associação do sublime, enquanto experiência dos limites da representação, com uma música que não é, como para os românticos, pura ou absoluta, mas que no momento em que sente os seus limites representativos recorre ao discurso poético, às palavras, para figurar aquilo a que não pode, por si só, dar figura sem ameaçar a integridade do ouvinte (do mesmo modo que o sonho verdadeiro recorre aos meios exteriores, fenoménicos, do sonho matinal para mitigar os seus efeitos sobre o sonhador no momento do seu despertar), por outro lado, a refutação do belo musical, ao qual Wagner associa um excesso de racionalidade e a estagnação das formas musicais convencionais que conduzira à degradação do estatuto e da função da música, é associada à rejeição da música absoluta. Carl Dahlhaus mostrou que toda a estética de Wagner é atravessada por rupturas e contradições, intimamente ligadas à adesão do compositor, ao longo da sua vida, à filosofia de autores tão distantes como Feuerbach e, mais tarde, Schopenhauer³⁶⁸. A contradição essencial consiste no facto

que este se transforma no alvo, no *Ziel*, de cada ópera (o que significa, bem entendido, no alvo de todas as óperas). Com esta concepção, diz a autora, Wagner apoiou uma estratégia crítica muito difundida na teoria estética alemã do século XIX que tinha que ver com a tese do *Exemplar*: se uma obra fosse identificada de modo muito rigoroso segundo categorias de género ou regras académicas, corria-se o risco de ir contra as possibilidades estéticas da própria obra, e se assim não fosse, era identificada como um *Exemplar* autónomo e independente. Ou seja, quanto mais o nome fixasse a ideia, mais a obra lhe devia resistir, resistindo também a ser nomeada, identificada, e assim ilustrando exemplarmente a própria ideia e não um género. Enquanto Wagner tudo fez para impedir que a sua obra fosse identificada através de um nome genérico, fez porém tudo para ligar o seu próprio nome ao futuro da arte, pretendendo que o seu nome designasse toda uma época, como antes dele só o nome de Goethe fizera. Assim, para chegar a um novo conceito de arte, não precisou apenas de uma instituição própria (Bayreuth), mas também de uma nova pátria que a trouxesse em si (a Alemanha) — não almejava assim a uma “época de Wagner”, mas a um wagnerismo universal. Cf SORGNER, S. L./ BIRX, H. J./ KNOEPFFLER, N. (Hg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur — Werk — Wirkung. Ein Handbuch*, *op.cit.*, (p. 215-248)

³⁶⁷ WAGNER, Richard, *Beethoven*, *op.cit.*, p. 80.

³⁶⁸ DAHLHAUS, Carl, *op.cit.*, Capítulo II, “Desvios terminológicos” (p.23-41). Esta “adesão” será objecto de reflexão de Nietzsche na *Gaia Ciência*, onde se torna um exemplo concreto do que

de as suas invectivas contra a música absoluta (música separada das raízes do canto e da dança, deficitária, à qual é interdita a plenitude do drama musical enquanto obra de arte total — que, em rigor, é para Wagner a verdadeira música) não o impedirem de aderir à metafísica da música exposta por Schopenhauer. Esta contradição só pode ser resolvida se se admitir que, no limite, para Wagner, não é a condição metafísica da música absoluta que está em causa, mas a sua natureza instrumental. Se, como vimos, em 1854, ano em que escreve *Beethoven*, Wagner adota a metafísica da música de Schopenhauer defendendo a necessidade de elementos extra-musicais na música, considera-a, no entanto, absoluta na sua essência na medida em que toca na essência das coisas. Que a música tenha necessidade, empiricamente, de uma forma onde possa incarnar, isso não exclui, de um ponto de vista metafísico, que ela exprima a “essência íntima do mundo”, para falar como Schopenhauer: “condicionada” empiricamente, ela é metafisicamente “condição”³⁶⁹. E contudo, esta solução terminológica não resolve a contradição metafísica de uma música que é, simultaneamente, condição, como em *Beethoven*³⁷⁰, e meio ou instrumento ao serviço do drama, como fora defendido em *Ópera e Drama*.

É a esta contradição que Nietzsche se refere ainda no texto póstumo de 1871 que citámos acima³⁷¹, onde fala “daquela monstruosa superstição estética [*jenem ungeheuerlichen aesthetischen Aberglauben*]” segundo a qual Beethoven teria, neste

determina a relação e a diferença essencial entre o artista e o filósofo, como mostraremos adiante. Como explica ainda Dahlhaus no mesmo capítulo do seu estudo, a contradição mais evidente da estética de Wagner encontra-se no conceito de “música absoluta”, que aparece como um termo negativo e oposto ao drama musical. Mas, no sentido estrito, a música instrumental absoluta é para Wagner uma música que já não é determinada pela dança e ainda não é determinada pela linguagem e pela acção cénica, como as peças de Beethoven. A “nostalgia infinita” que E.T.A. Hoffmann percebia nas sinfonias de Beethoven aparece a Wagner como um estado intermediário infeliz, em que a origem instrumental está perdida e no qual o futuro alvo ainda não foi alcançado. Assim, Wagner não negou a metafísica romântica da sinfonia, mas modificou a sua interpretação, fazendo de um feito da história da música uma simples antítese, o estado intermediário de um processo dialéctico: depois de Haydn e Mozart, era Beethoven quem devia chegar e tentar transformar a expressão infinita e indecisa da música instrumental pura numa expressão determinada. O final da *Nona Sinfonia* marcará finalmente de modo pleno a redenção do som pela palavra e o fim da música absoluta, enquanto momento dialéctico de uma evolução histórica que se dirigia para o drama musical como renascimento da tragédia grega. No entanto, a dialéctica histórica que tende para o drama musical não resume toda a estética de Wagner, e o antagonismo entre uma filosofia da história onde a música absoluta aparece como estado intermediário e antítese, e uma ontologia que distingue a “harmonia absoluta” e o “pressentimento do infinito” como essência da música, permanece irredutível. Nas palavras de Dahlhaus, “uma estética antiquisante que tende a desvalorizar a música instrumental é inconciliável com uma metafísica romântica em que a música instrumental representa a música verdadeira”.

³⁶⁹ Seguimos ainda aqui o esclarecimento de Dahlhaus, *op.cit.*

³⁷⁰ Como defende Éric Dufour, no *Beethoven*, obra inspirada em Schopenhauer, o drama procede da música. DUFOUR, Éric, *op.cit.*, Capítulo IV.

³⁷¹ FP 1871 12[1] (KSA 7, 359-369).

4º andamento da *Nona*, feito a confissão solene acerca dos limites da música absoluta e teria mesmo aberto as portas de uma nova arte, na qual a música poderia encenar a imagem e o conceito tornando-se, assim, acessível ao “espírito consciente”³⁷². A objecção de Nietzsche visa, como vimos antes, o “mundo invertido” onde um filho (a imagem) pode gerar o pai (a música). A música não é um meio para o drama, ela é o “pai” que gera as imagens e não ao contrário. Mas ao defender esta música geradora de imagens, e chamando-lhe “absoluta”, Nietzsche incorre na mesma imprecisão ou interpretação que detectámos em Wagner, pois neste texto não tem em mente a música instrumental, mas a música vocal. Muito significativamente, Nietzsche cita o *Beethoven*, defendendo que ao 4º andamento da *Nona Sinfonia* se aplica o que Wagner diz a respeito da *Missa solene*, à qual chama “uma pura obra sinfónica”, e na qual as vozes são tratadas como instrumentos, não servindo o texto senão de matéria para o canto e não nos afectando de acordo com o seu sentido conceptual, mas através de “fórmulas simbólicas da fé” (*symbolischer Glaubensformeln*). E Nietzsche acrescenta: “De resto, não duvido que, se Beethoven tivesse escrito a décima sinfonia como tinha projectado fazer — e da qual ainda possuímos os esboços —, teria precisamente escrito a *décima* sinfonia.”³⁷³ Ou seja, o que está em causa aqui para Nietzsche é a primazia do elemento vocal sobre o elemento conceptual *na música cantada*. Se Nietzsche considera que o que define a *Nona* é o facto de se tratar de uma sinfonia, mesmo integrando ela a palavra, o que é significativo é que Beethoven tenha recorrido à voz humana em forma de um coro, quer dizer, não necessariamente ao conceito, mas ao lirismo originário:

“E que nos diz o próprio Beethoven, introduzindo este coro por um recitativo: «Ah, meus amigos! Não estes sons, entoemos de modo mais agradável e mais cheio de alegria!» Mais agradável e mais cheio de alegria! Para tal era necessário o som convincente da voz humana, era necessária a inocência da canção popular. Não foi à palavra, mas ao som «mais agradável», não foi ao conceito, mas às entoações mais intimamente carregadas de alegria que recorreu o mestre sublime, procurando com nostalgia dar à sua orquestra os acordes da alma mais vibrante. E como foi mal compreendido! (...) O que podemos observar no último andamento da *Nona*, e portanto nos cumes da música moderna, a saber, que o conteúdo da palavra soçobra, sem ser escutado, no mar universal dos sons, não tem nada de único e de

³⁷² KSA 7, 367.

³⁷³ KSA 7, 367-368.

excepcional, mas constitui a norma universal e eterna da música vocal de todas as épocas, a única norma que corresponde à origem do poema lírico cantado.”³⁷⁴

Aqui reencontramos os argumentos do *Nascimento da Tragédia* sobre o carácter decisivo da voz do coro, voz da qual o elemento mais importante não é o semântico, mas o elemento fonético. No canto e na lírica exhibe-se o conflito contido na palavra, que é conceito e voz, figura e som, e na dimensão lírica o que acontece é que o elemento conceptual “soçobra no mar dos sons”. O que está em causa neste fragmento é uma crítica da exigência de inteligibilidade das palavras cantadas na ópera, exigência que supunha que a música seria um mero acompanhamento da história encenada em palco, do drama. Vemos aqui um claro paralelo com as críticas dirigidas à compreensão aristotélica da tragédia grega como imitação de acções humanas e sua depreciação do elemento dionisíaco-musical, e teremos de desenvolver ainda este paralelo a partir do §19 do *Nascimento da Tragédia* e da continuação do fragmento póstumo. No entanto, importa ainda dizer que a defesa da música sinfónica como uma música absoluta intimamente ligada ao canto e ao lirismo é uma tentativa de Nietzsche para resolver, não apenas a “monstruosa oposição” com que toda a estética começa, mas também para dissipar a “monstruosa superstição” de uma música que é gerada por conceitos ou, no caso da ópera, pelo drama. Ao descobrir na sinfonia uma música absoluta que se relaciona com a palavra de um modo não monstruoso, ou seja, uma música que é absoluta na medida em que é metafisicamente anterior aos conceitos e que admite simultaneamente a palavra lírica, valorizando, portanto, o facto de ela juntar à música, não um conteúdo semântico ou conceptual, mas o som da voz humana exprimindo “os acordes da alma mais vibrante”, Nietzsche pensa solucionar positivamente aquilo que a superstição estética via como os limites da música absoluta. E embora recorra a Wagner (criticando a sua interpretação da *Nona*, mas servindo-se das palavras de *Beethoven* para elaborar a sua hipótese), a solução de Nietzsche não é exactamente correspondente à do compositor, pois o que Nietzsche mais parece valorizar na sinfonia é o elemento que lhe é, tradicional e convencionalmente, mais estranho, ou seja, o coro.

Esta compreensão da sinfonia é decisiva no *Nascimento da Tragédia*: ela tem consequências na explicação do poeta lírico e da génese do género trágico, na elaboração do conceito de dionisíaco, e Nietzsche aplica-a também ao *Tristão*.

³⁷⁴ KSA 7, 367-368.

Reclamando-se da estética de Schopenhauer para depreciar o aspecto dramático e cénico (elementos, por assim dizer, *post rem*), Nietzsche conclui que a substância do drama musical é a “melodia orquestral”, a sinfonia. O *Tristão* é, assim, considerado por Nietzsche como uma sinfonia, um “colossal andamento sinfónico” (“*ungeheuren symphonischen Satz*”³⁷⁵), o que implica uma aplicação da tese da música instrumental como música verdadeira (legada por Wackenroder, Tieck e E.T.A. Hoffmann via Schopenhauer) ao drama musical wagneriano (tal como Schopenhauer o havia aplicado às óperas de Rossini)³⁷⁶. Esta aplicação implica que na tragédia e no drama musical existe uma relação entre o texto, a imagem e a música, ou seja, entre o elemento plástico (que é um reflexo da música) e o elemento musical (que é a reprodução do mundo), de cuja “monstruosa oposição” partiu *O Nascimento da Tragédia*. Mas a “monstruosa superstição” conhece também uma solução, pois não se trata tanto de igualdade entre as diferentes artes, como da superioridade da música, em particular, da melodia: “a melodia é o elemento primeiro e universal que, por essa razão, pode suportar inúmeras objectivações em vários textos. (...) A melodia gera o poema a partir de si e sempre renovadamente”³⁷⁷. Nietzsche adopta e adapta as teses de Schopenhauer e do *Beethoven*, citado ainda noutro fragmento de 1871, que indica que o mundo plástico provém do mundo dos sons e que a função deste último no drama é “despotencializar” o primeiro enquanto ilusão: “O mundo da visibilidade é por ela [a palavra] despotencializado, como diz Wagner muito acertadamente. No drama, a disposição (*Stimmung*) dionisiaca descarrega-se em imagens.”³⁷⁸ O estatuto

³⁷⁵ NT 21 (KSA 1, 135).

³⁷⁶ De acordo com Enrico Fubini, ao falar do *Tristão* como sendo música sinfónica, Nietzsche propõe que o escutemos como música pura ou absoluta, apesar do texto que acompanha a música. Cf. “‘Música absoluta’ y Wort—Ton—Drama en el pensamiento de Nietzsche” in *Estudios Nietzsche*, II (2002), pp.33-47. Para Carl Dahlhaus, ao tratar *Tristão e Isolda* como uma sinfonia, Nietzsche faz já uma crítica a Wagner, mas esta interpretação é contestada por Éric Dufour (*op. cit.*, cap. III), que defende, antes, que *O Nascimento da Tragédia* é a tentativa de resolver as contradições dos textos de Wagner, e que a expressão “sinfonia” serve apenas para indicar o primado da música sobre o texto e o facto de o mundo visual provir do mundo sonoro. Para Dahlhaus, Nietzsche deveu ao *Tristão* a experiência musical que lhe forneceu uma significação tangível do postulado schopenhaueriano de uma música que revelava a essência íntima do mundo. Assim, aquilo que Hoffmann sentira ao escutar a 5^a de Beethoven, revelou-se a Nietzsche através do *Tristão*, a saber, a ideia de que a música, libertando-se de condições empíricas como a função, a palavra, a acção e os sentimentos e afectos concretos, tocava finalmente no seu destino metafísico. Esta comparação, embora certa, parece-nos forçar a adesão de Nietzsche à corrente estética romântica cujas “oposições monstruosas” quis resolver.

³⁷⁷ NT 6.

³⁷⁸ FP 1871 7[132] (KSA 1, 193). Isto parece estar de acordo com o final de *Beethoven*, onde Wagner cita os famosos versos finais do *Fausto*, entendendo como uma “representação do espírito da arte plástica” as palavras “*Tudo o que passa/ É apenas um símbolo*”, e como representação do “espírito da

do elemento plástico, apolíneo, é assim assegurado também ao longo do *Nascimento da Tragédia*, onde Nietzsche começa por enunciar a “monstruosa oposição” a partir da qual toda a arte se encontra “ligada à duplicidade do elemento apolíneo e dionisiaco”. A esta duplicidade não é alheio o facto de, apesar do termo *Symbol* aparecer mais vezes associado ao dionisiaco, ele não parecer distinguir-se definitivamente, no *Nascimento da Tragédia*, da noção de *Gleichniss*³⁷⁹. Uma prova disso encontra-se no §8, onde Nietzsche declara que o simbolismo do coro dos sátiros é *Gleichniss*³⁸⁰, sendo o coro o verdadeiro “regaço materno” do drama na tragédia.

Em conclusão, podemos dizer que, se a música mantém o seu estatuto metafísico no *Nascimento da Tragédia*, e pese embora o facto de Nietzsche se referir ao *Tristão* como uma sinfonia, é a música vocal, coral, lírica que parece ser privilegiada, e não a música puramente instrumental (recordemos que no §5 Nietzsche se refere à “identidade do lírico com o músico”). E se esta hipótese está correcta, torna-se claro que a música, enquanto arte dionisiaca, não exclui o elemento apolíneo, ou seja, a oposição apolíneo/dionisiaco não é uma disjunção exclusiva, mas uma tensão que se mantém e da qual procede toda a arte. O que está, assim, em causa é o facto de não se colocar a possibilidade de uma autonomia do dionisiaco ou de a arte dionisiaca ser o “outro” absoluto da arte apolínea: a única maneira de conhecer Dioniso é através da sua descarga nas aparências apolíneas, através sua simbolização. No §21, onde Nietzsche menciona o 3º acto do *Tristão*, fala da “harmonia pré-estabelecida” entre drama e música e da “identidade entre a linha melódica e a figura viva”, terminando a sua análise com uma observação que, lida a partir das teses que apresenta nos textos mais tardios, parece fornecer uma chave ímpar para a compreensão das oposições estéticas, que nunca desaparecem: “com a popular e totalmente falsa oposição entre alma e corpo nada se pode explicar e confunde-se tudo no que diz respeito à complexa relação entre música e drama; mas a grosseria não

música” os versos “*O Eterno-Feminino atrainos para si*”— o mundo espacial é apenas *Gleichniss* gerado pelo espírito da música.

³⁷⁹ O termo *Gleichniss* aparece mais frequentemente associado ao apolíneo (eg, §5, KSA 1, 44, §6, KSA 1, 51), mas a verdade é que ele é considerado como um elemento essencial do mito (que fala do conhecimento dionisiaco por *Gleichnissen* - §16, KSA 1, 107), da tragédia (que interpõe uma *Gleichniss* sublime entre a música e o ouvinte dionisiaco - §21, KSA 1, 134) e do *Tristão* (KSA 1, 136). Em rigor, não se pode dizer que Nietzsche estabelece uma definição rigorosa deste termo, e não o fazendo, o seu âmbito mistura-se com o âmbito simbólico ou do termo *Symbol*, bem como com o da noção de *Metapher*, à qual no §8 Nietzsche recusa o estatuto de “figura retórica”. Voltaremos a este ponto adiante.

³⁸⁰ KSA 1, 59.

filosófica daquela oposição parece ter-se tornado num dogma professado com gosto precisamente pelos nossos filósofos da estética”. O estabelecimento, não de uma duplicidade, mas de uma disjunção exclusiva entre as artes plásticas e a música, é assim reconduzido ao dogma da falsa oposição corpo/alma, exterior/interior, cuja análise a filosofia de Nietzsche nunca irá abandonar. Ainda no que concerne ao *Nascimento da Tragédia*, parece-nos emblemática a nova hipótese para a estética com que termina o §21, explicando que só a coexistência dos dois elementos e nunca a supressão de um deles pode fundar a criação artística: “Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo porém acaba por falar a língua de Dioniso; com isso se atingiu o supremo objectivo da tragédia e da arte em geral.”

III. O desvio da arte para a filosofia: *Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral* e *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873)

“Ora, os sistemas filosóficos são só inteiramente verdadeiros para os seus fundadores: para todos os filósofos posteriores são normalmente um grande erro (...) Quem, em contrapartida, se alegra com grandes homens, alegra-se também com tais sistemas, mesmo que sejam totalmente erróneos, pois não deixam de ter um ponto que é completamente irrefutável, uma disposição pessoal, uma tonalidade, podendo ser usados para construir a imagem do filósofo (...)”

A filosofia na idade trágica dos gregos, Prefácio³⁸¹

Jogo e metáfora como procedimentos filosóficos

Cumprida a tarefa da determinação da importância dos elementos plástico e musical nos primeiros textos de Nietzsche, e também da contextualização dos mesmos elementos na estética contemporânea do filósofo, cabe-nos agora acrescentar um passo determinante para esclarecer o modo como os mesmos elementos se articulam no que a filosofia diz respeito, e em particular nos textos contemporâneos ao *Nascimento da Tragédia*. Como foi anunciado, a hipótese central do nosso estudo é

³⁸¹ *A filosofia na idade trágica dos gregos*, Edições 70, Lisboa, 1987 (tradução de Maria Inês Madeira de Andrade revista por artur Morão), p. 11 (trad. mod.).

a de que no seu pensamento não só não se apresenta uma estética sistematicamente constituída, como a filosofia tem primazia em relação à arte. Esta hipótese não parece consentânea com o que é proposto no *Nascimento da Tragédia*, pelo que importa esclarecer que Nietzsche escreveu o que chamou um “*Seitenstück zur «Geburt»*”³⁸², o “par” daquela obra, intitulado *A filosofia na idade trágica dos gregos*. A análise deste texto, que Nietzsche deixou por publicar, bem como do ensaio *Acerca da verdade e da mentira no sentido extra-moral*, também de 1873, e também deixado inédito, mostra que “ao ideal da arte que dominava o *Nascimento da Tragédia* se substitui o ideal da filosofia”³⁸³. Encontramos nestes escritos uma tentativa de determinar o instinto de conhecimento e a sua relação com a arte, a ciência e a filosofia, e a sua análise mostrará pontos de contacto e de divergência com o *Nascimento da Tragédia* que interessa pôr em evidência. O que salta desde logo à vista é o desaparecimento das noções de apolíneo e dionisiaco, que já no texto *A cosmovisão dionisiaca* tinham sofrido, segundo Colli, uma “vivíssima ondulação”³⁸⁴, sendo de certa forma aí unificados pela noção de “jogo”. Nesse texto, o artista apolíneo é dito jogar com o sonho, enquanto o artista dionisiaco joga com a embriaguez³⁸⁵. Estamos ainda no domínio da arte, mas esta relação do jogo com a embriaguez indica, neste texto, que o dionisiaco apresenta em si uma multiplicidade mais abrangente, que consiste na figuração por sons (audíveis) e por gestos (visíveis), só possível através da dinâmica e da rítmica, e que são próprias da “linguagem dos sons”, distinta da linguagem conceptual “uma vez que no momento da fixação pela memória o som se extingue”³⁸⁶. Voltaremos ainda a este texto e à noção fundamental de ritmo, mas convém indagar primeiro o contexto em que a noção de jogo aparece, pois, como foi já defendido³⁸⁷, esse aparecimento tem uma posição estratégica indubitável no contexto da argumentação de Nietzsche, e ela ajudará a compreender a passagem da

³⁸² Cf. carta a Gesdorff de 2/3/1873 (KSB 4, p. 132).

³⁸³ COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, op.cit., p. 31. Cf. também o texto de Paolo D’Iorio “*L’image des philosophes préplatoniciens chez le jeune Nietzsche*”, onde se defende que o texto sobre os filósofos pré-socráticos “arriscava tornar-se um perigoso adversário da metafísica da arte e da reforma cultural wagneriana”, pois “a força mítica, coesiva, da arte adaptava-se mal ao espírito analítico e desagregador da filosofia” in *Centauren-Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, op.cit., p.405.

³⁸⁴ COLLI, Giorgio, op.cit., p. 29.

³⁸⁵ KSA 1, p. 554.

³⁸⁶ KSA 1, 576.

³⁸⁷ Nomeadamente por Sandro Barbera no texto “*Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*”, já aqui citado antes.

primazia dada ao artista no *Nascimento da Tragédia* para a centralidade da figura do filósofo.

Na dupla equivalência do jogo com a criação artística e com o acontecimento cósmico, apresentada no §24 do *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche condensara a sua convicção de que o processo de produção de uma obra de arte é a reprodução adequada do processo metafísico originário. O “fenómeno dionisiaco que nos revela sempre de novo a construção e destruição lúdicas do mundo individual” é aí considerado um análogo da comparação heraclitiana “da força criadora do mundo a uma criança que ao brincar coloca pedras aqui e acolá, construindo e derrubando montes de areia”. A imagem do jogo cósmico é, portanto, uma imagem filosófica, forjada por um filósofo, e ela surge novamente no texto *A filosofia na idade trágica dos gregos* como a imagem da intuição filosófica fundamental de Heraclito, segundo a qual “o uno é múltiplo”. Quer dizer, trata-se de transpôr para uma imagem uma intuição, trata-se de deslocar para o meio plástico, visual, qualquer coisa que é de outra ordem, de uma ordem invisível. No ensaio sobre os pré-socráticos, Nietzsche ocupa-se justamente desta transposição, considerando-a como própria da filosofia, ou melhor, como “a arte própria do filósofo”, que reconhece já em Tales de Mileto³⁸⁸. O que distingue Tales dos órficos, diz Nietzsche, e faz do primeiro verdadeiramente um filósofo, é o facto de os segundos revelarem “um filosofar tão confusamente alegórico e difícil de traduzir em imagens” ao pé do qual Tales “é um mestre criador”. A sua “arte” tem, portanto, a ver com a transposição do pensamento em imagens, uma operação que requer uma faculdade que Nietzsche voltará repetidamente a referir ao longo de toda a sua obra, e que é o gosto: “A palavra grega que designa «sábio» está etimologicamente ligada a *sapio*, eu saboreio, *sapiens*, aquele que saboreia, *sisyphos*, o homem de gosto mais apurado; um penetrante aperceber e reconhecer as coisas, um discernimento notável constitui, então, (...) a arte própria do filósofo.”³⁸⁹ Esta definição tem consequências decisivas no modo como Nietzsche considera a figura do filósofo, e cuja amplitude não é ainda possível descrever exaustivamente. Para já podemos adiantar que a noção de gosto condensa a ordem do sensorial com a ordem

³⁸⁸ FTG 3 (trad.mod.).

³⁸⁹ *Idem* (trad.mod.). é de referir que *sapere*, “ter o gosto, o sabor de qualquer coisa”, se usava quer para coisas, quer para pessoas, e em sentido figurado significava “ter discernimento”. Daqui decorrem o adjectivo *sapiens* e o substantivo *sapientia*, que traduziam em latim os termos gregos *sophia* e *philosophia*. A este respeito, cf. ERNOUT, Alfred/MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 2001 (p. 594).

cognitiva, o plano fisiológico com o plano do juízo, e que nela se cruzam ainda o plano da experiência individual com o de uma convenção colectiva. Por outro lado, referindo-se ao gosto Nietzsche visa a capacidade de discriminar, de discernir, de escolher, o que remete para um conjunto múltiplo de possibilidades prévias entre as quais se selecciona. Isto pode também ser formulado negativamente, se se sublinhar que o gosto é uma aptidão para excluir, evitar, ou ainda, como dirá muito mais tarde no *Crepúsculo dos Ídolos*, para “não reagir”³⁹⁰.

Teremos oportunidade de regressar a esta noção, que consideramos emblemática no pensamento de Nietzsche. De momento, importa reter que é com ela que Nietzsche define “a arte própria do filósofo”. Segundo estamos dispostos a defender, esta “arte” não pode aqui ser confundida com a “arte” em sentido estrito, com as obras de arte ou com o que resulta da actividade do artista, embora apresente traços comuns com a actividade artística específica e com a que era apresentada no *Nascimento da Tragédia*. Um desses traços é a transposição, tradução ou deslocação, de qualquer coisa de um plano invisível (mas não insusceptível de ser sentida, pressentida ou percebida) para um registo que é afim da visualidade, do imagético, do figurativo. Vimos já que era disso que se tratava na relação entre o dionisíaco e o apolíneo, entre a música e a imagem ou as palavras, mas agora a “metafísica de artista” parece poder ser compreendida como uma criação da arte filosófica de Nietzsche. Quer dizer, à luz do que é dito sobre a “arte própria do filósofo”, o texto sobre a tragédia ganha outro aspecto e a escolha da imagem filosófica de Heraclito aparece como a figuração da não contradição entre unidade e multiplicidade criada, não por um artista, não para a contribuição de uma “ciência estética”, mas por um filósofo. Tal parece-nos também ser o caso da imagem de Sócrates praticante de música, como ainda teremos ocasião de esclarecer.

No ensaio *A filosofia na idade trágica dos gregos*, é em Tales que Nietzsche reconhece a primeira ocorrência da “arte própria do filósofo”. Mas este texto não tem como objectivo proceder a uma reconstituição exaustiva e rigorosa, do ponto de vista histórico ou filológico, do verdadeiro “começo” da filosofia³⁹¹, ponto de vista esse que denota precisamente aquilo que a filosofia não é, ou seja, um “instinto insaciável

³⁹⁰ CI “O que falta aos Alemães” 6.

³⁹¹ FTG I (trad. mod.).

e imoderado de conhecimento”³⁹², que Nietzsche identifica com o instinto que caracteriza a ciência. Se Tales era dotado de gosto, o que isso significa é que, nele, o instinto de conhecimento encontra limites mediante uma “escolha do que é raro, espantoso, difícil e divino”, que separa a filosofia da ciência: se “a ciência se precipita, sem tais escolhas, sem um gosto tão fino, sobre tudo o que se pode conhecer, levada pelo desejo cego de querer conhecer tudo a qualquer preço, em contrapartida, o pensamento filosófico está sempre no encalço das coisas que vale a pena saber, dos grandes e mais importantes conhecimentos”³⁹³. Ou seja, diz Nietzsche, a filosofia começa por uma “legislação da grandeza” [*Gesetzgebung der Grösse*], e “ao dizer: «Isto é grande», eleva o homem acima do seu instinto cego e descontrolado de conhecimento.”³⁹⁴ O conceito de “grandeza” é, portanto, o que domina ou controla o instinto insaciável de conhecer, e é ele quem tutela a tradução ou transposição dos pensamentos e intuições filosóficas em imagens ou palavras. Tal verifica-se na proposição de Tales “tudo é água”, através da qual o primeiro filósofo leva a cabo um acto linguístico “tirânico” em relação a toda a realidade empírica, acto esse que, como sublinha Nietzsche, não tem validade demonstrativa, mas tem “valor”. Se a filosofia começa por uma ideia “absurda”, que não resistiria a qualquer refutação, “mesmo no caso de Tales o filosofar indemonstrável tem valor; ainda que todos os fundamentos quebrem, mesmo que a lógica e a rigidez da empiria tenham querido matar a proposição «tudo é água», permanece sempre ainda, depois da destruição do edifício científico, um resto; e é justamente neste resto que se encontra uma força motora e igualmente a esperança numa fecundidade futura.”³⁹⁵ O valor da filosofia não consiste na sua capacidade de enunciar a verdade, na sua demonstrabilidade, na irrefutabilidade das suas proposições, mas numa “força motora”, numa fecundidade que permite aos filósofos continuar a criar imagens para as suas intuições. Ao propor uma “violenta generalização” conducente a uma proposição indemonstrável, Tales “usou a ciência e o que é demonstrável” para logo em seguida “saltar” sobre isso, o que “constitui um traço típico de uma cabeça filosófica”. É neste “salto” que se joga a transposição, já não artística, mas especificamente filosófica, pois “o filósofo tenta deixar ressoar em si o som total do mundo [*Gesamtklang der Welt*] e expô-lo em

³⁹² *Idem* (trad. mod.).

³⁹³ FTG 3 (trad. mod.).

³⁹⁴ *Idem* (trad. mod.).

³⁹⁵ *Ibidem* (trad. mod.).

conceitos”³⁹⁶. Estas palavras recordam-nos imediatamente a exposição do procedimento do poeta lírico no § 5 do *Nascimento da Tragédia*, e ele é de certa forma evocado por Nietzsche quando declara que o pensamento dialéctico significa para o filósofo o mesmo que os versos para o poeta: “agarra-se a ele para fixar o seu encantamento, para o petrificar”, e tal como para o primeiro as palavras não passam de “um balbuciar em língua estrangeira o que viveu e o que viu e que só pode exprimir directamente através dos gestos e da música”, também “a expressão de toda a intuição filosófica profunda pela dialéctica e pela reflexão científica é, por um lado, o único meio de comunicar o que foi intuído pelo pensador”, mas, por outro, “e ao mesmo tempo, um meio miserável, no fundo apenas uma transposição metafórica absolutamente infiel para uma esfera e linguagem diferentes.”³⁹⁷

Temos, então, que a filosofia é legisladora, que ela impõe limites ao instinto de conhecimento através de uma selecção que se deve ao gosto, que se trata de um tipo de conhecimento indemonstrável, refutável, caracterizado por um salto sobre o que é precisamente demonstrável, e que consiste num acto de transposição metafórica entre esferas que parecem aparentadas com a esfera musical e a esfera dos conceitos, quer dizer, consiste num acto de transposição entre duas linguagens distintas. Como se justifica a afinidade que Nietzsche parece estabelecer entre a música e o pensamento filosófico? E como se liga ela com a compreensão de que a música tem origem na linguagem, como vimos na análise do fragmento póstumo de 1871, ou, melhor dizendo, na música vocal, na voz lírica? Não refutará esta aproximação a nossa hipótese de que Nietzsche distingue os âmbitos da arte e da filosofia e dá primazia a esta última?

Ora, nesta passagem da arte para a filosofia o que se verifica é um deslize do conceito de arte, que passa a desempenhar um papel central na teoria do conhecimento de Nietzsche³⁹⁸ e sobretudo na sua filosofia da linguagem³⁹⁹, o que se torna talvez mais evidente no ensaio *Acerca da verdade e da mentira no sentido*

³⁹⁶ *Ibidem* (trad. mod.).

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Tese defendida por Detlef Otto no artigo “*Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff*” in «*Centauren-Geburten*». *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, op.cit. (p. 169-190) e também por Volker Gerhardt, em particular no texto “*Sensation und Existenz. Nietzsche nach hundert Jahren*” in *Nietzsche-Studien* 29 (2000), p.102-135.

³⁹⁹ Como mostram, em particular, os trabalhos de Lacoue-Labarthe, Sarah Kofmann, Werner Stegmaier e Detlef Otto, a que dedicaremos atenção adiante.

extra-moral, mas que já fora de certa forma enunciado no texto póstumo de 1871 que analisámos atrás. Nas páginas que dedica a Tales, Nietzsche fala do salto realizado pelo pensamento filosófico e que o distingue do “pensamento calculador e medidor”, não apenas porque “percorre mais rapidamente grandes espaços”, mas sobretudo porque é movido por um outro poder, “um poder estranho e ilógico, a imaginação”⁴⁰⁰. A imaginação é a “força” que permite ao pensamento filosófico “saltar de possibilidade em possibilidade” e “alcançar certezas em vôo”, mas ela é “sobretudo poderosa na captação repentina (*blitzartigen*) e na elucidação de semelhanças”, que depois a “reflexão” substitui por “igualdades”. Esta terminologia remete-nos para o vocabulário de *Acerca da verdade e da mentira no sentido extra-moral*, e para a análise que Nietzsche aí desenvolve daquilo a que chama o “instinto fundamental para a metáfora” no contexto mais geral da questão sobre a origem do “enigmático instinto para a verdade”. Este último é aqui tematizado como procedente, não de um efectivo desejo de conhecimento das coisas, mas de uma “legislação linguística” que não corresponde a uma adequação das palavras com as coisas, mas a um processo de metaforização, a uma “metamorfose do mundo no homem”⁴⁰¹, a uma transferência arbitrária e não necessária onde se revela a tendência humana para a antropomorfização do mundo. No entanto, e logo desde o período do *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche exprime a sua preferência pelo discurso metafórico em relação ao discurso conceptual que é dominante na época moderna, baseando nessa preferência e nas críticas que faz aos conceitos o seu diagnóstico acerca da decadência da cultura europeia. As considerações sobre a decadência desembocam numa crítica à cultura operática enquanto cultura que privilegia a palavra e o conceito, fazendo abusivamente do som uma metáfora das imagens, transformando a música em convenção, retórica e mera excitação dos nervos do ouvinte (críticas que mais tarde Nietzsche dirigirá a Wagner, como tendo posto a música ao serviço do texto). Falando do divórcio entre música e vida na cultura europeia em *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche insiste no “sofrimento trazido pela convenção”, que consiste num “acordo em palavras e actos sem acordo dos sentimentos”, na “loucura dos conceitos universais” e na “vacuidade das palavras e dos conceitos despóticos”⁴⁰². Mas importa frisar que as críticas à convenção na ópera, já presentes no *Beethoven* de Wagner,

⁴⁰⁰ FTG 3.

⁴⁰¹ VMEM, p. 221.

⁴⁰² WB 5 (KSA 1, p. 455).

adquirem um outro alcance nas *Considerações Intempestivas*, onde Nietzsche visa menos as convenções artísticas — que defenderá, como veremos adiante, a partir de *Humano, demasiado humano* —, do que a doença típica da cultura moderna europeia, isto é, “a oposição — desconhecida dos povos antigos — entre uma interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade e uma exterioridade à qual não corresponde nenhuma interioridade”⁴⁰³. A dissociação entre “forma e conteúdo”⁴⁰⁴ é, para Nietzsche, sintomática de uma “fraqueza de personalidade”⁴⁰⁵, que considera a forma, a exterioridade, como um “disfarce” e uma máscara vazia e medonha, da qual não se compreende o sentido, da qual se sente medo⁴⁰⁶. O homem moderno “destruiu e perdeu o seu instinto”, tornou-se “inseguro”, perdeu a confiança em si próprio e “já não ousa ser si próprio”, escondendo-se atrás de uma “mascarada” abstracta e vazia, que transforma os homens em “sombras e puras abstracções”⁴⁰⁷. Voltaremos a este “esvaziamento da personalidade” para ver em que medida a filosofia, tal como Nietzsche a concebe, e não a arte, pode constituir o exemplo de um contra-movimento à decadência moderna.

No contexto do *Nascimento da Tragédia* a cultura operática é outro nome para a cultura socrática, cujo instinto básico é um instinto lógico e teórico, que pretende não apenas conhecer, mas corrigir o ser⁴⁰⁸. O que isto significa é, como se disse antes, que esse instinto teórico prescinde da música como representação da essência e elege, já não a metáfora, mas o “esquematismo lógico” dos conceitos, na convicção de que este torna a vida universal e conceptualmente inteligível. O esquematismo lógico é onde a tendência apolínea “se encasulou” uma vez abandonado Dioniso, pois só na convivência, na tensão, dos dois elementos eles se estimulam reciprocamente. Sendo um suprimido, o outro define e é a isso que Nietzsche se refere quando defende que o instinto lógico de Sócrates procurou expulsar o elemento dionisíaco. Ora, ao contrário da metáfora, que é uma transferência na qual sobeja sempre um resto, ou seja, que é uma relação que se sabe inadequada à coisa que diz (embora traga, evidentemente, ganhos em relação ao que é dito), a linguagem conceptual é totalizante, tem a pretensão de abarcar e fazer equivaler todas as manifestações

⁴⁰³ VIH 4 (KSA 1, p. 272).

⁴⁰⁴ *Idem*, (KSA 1, p. 273).

⁴⁰⁵ *Ibidem* (KSA 1, 274 e 275).

⁴⁰⁶ *Ibidem* (KSA 1, p. 275).

⁴⁰⁷ VIH 5. (KSA 1, p. 280).

⁴⁰⁸ NT 14.

singulares de um fenómeno. Nos termos do *Nascimento da Tragédia*, podemos dizer que os conceitos prescindem da musicalidade, da mobilidade, da força instintiva geradora de imagens. Que a música é a esfera simbólica mais adequada para exprimir a vida, significa que a vida é entendida como devir, como movimento cambiante e irreduzível às suas fixações, ou, como Nietzsche escreve no livro sobre os pré-socráticos, como “respirar”⁴⁰⁹. Era na qualidade de apresentação estética, não conceptualizada, da vida que a música era entendida no *Nascimento da Tragédia* como geradora de aparências apolíneas, afirmando a diversidade de imagens possível, a multiplicidade irreduzível de aparências criada por instintos artísticos. Por outro lado, a música dionisiaca não carecia de ouvintes, ou seja, ela era inteligível por si mesma e para si mesma, na medida em que o estado do génio lírico apolíneo-dionisiaco era concebido como um estado de intensificação de todos os instintos tal, que a subjectividade do poeta ficava suspensa e ele se sentia ser um só com o que ouvia e via⁴¹⁰. Pelo contrário, os ouvintes e espectadores da ópera moderna sentiram a necessidade de compreender, não a música, mas as palavras do texto. A ópera representa, então, o aparecimento de uma cultura musical onde a inteligibilidade não é imediata, mas mediada pelo sentido da acção e das palavras, onde o texto domina a música e onde tudo é pensado para servir um público que exige compreender integralmente aquilo a que assiste. Trata-se, como Nietzsche dirá mais tarde, de uma “arte para testemunhas”⁴¹¹, e nela o conceito abstracto ganha terreno à metáfora intuitiva, de um modo análogo ao que acontecera ao discurso filosófico desde Sócrates. Para Nietzsche, esta viragem é um sintoma da decadência das forças vitais, um sinal da decadência dos instintos, ou melhor, de que um instinto decadente se tornou o instinto dominante, como iremos ver.

⁴⁰⁹ FTG 11: “O conceito de ser! Como se a mais miserável origem empírica não aparecesse já na etimologia da palavra! Pois, no fim de contas, «esse» não significa no fundo senão «respirar». Quando o homem se serve desta palavra para designar todas as coisas que são diferentes dele, transpõe então através de uma metáfora, quer dizer, por algo que é ilógico, a convicção de que ele próprio respira e vive para as coisas que são diferentes dele, e concebe a sua existência como uma respiração, por analogia consigo próprio.”

⁴¹⁰ NT 5. É neste contexto que se compreendem as palavras do §2, segundo as quais do estado dionisiaco não é própria uma inteligibilidade universal e que “o servo ditirâmico de Dioniso é apenas entendido pelos seus semelhantes”. Como já o referimos, sem o desenvolver inteiramente, no §21 Nietzsche declara dirigir-se “àqueles são directamente aparentados com a música”, indicando que, muito mais do que universalidade, na música (a que o dionisiaco está associado) está em jogo um parentesco, a relação afinitária a que fizemos anteriormente menção, que não pode ser generalizada, universalizada. Voltaremos ainda a este aspecto para desenvolver, em particular, as suas consequências para a escrita filosófica.

⁴¹¹ GC 367.

Em rigor, o discurso metafórico implica a indicação de uma abundância de possibilidades, porquanto não presume a sua adequação às coisas e remete para a força criadora da linguagem, mais do que para a cada forma metafórica que cria. Esta força ou instinto metafórico é sintomático de uma fecundidade, de uma vitalidade que excede as suas criações. Por seu lado, o discurso conceptual e demonstrativo é, pelo contrário, entendido por Nietzsche como o sintoma de uma indigência e de um empobrecimento da vida, na medida em que pretende absolutizar conceitos abstractos e dar primazia ao raciocínio lógico que torna ilegítimos os “saltos” filosóficos, o movimento, a fertilidade e a vida da filosofia. Nele privilegia-se um só instinto, o instinto de conhecimento científico, que no texto sobre os pré-socráticos Nietzsche designa como “cego” e “insaciável”, em vez da intensificação da pluralidade instintiva grega, sintomática da “felicidade” (*Glück*), da “ardente alegria” (*aus der feurigen Heiterkeit*) e da “energia” (*Energie*) que são as verdadeiras condições de possibilidade do aparecimento da filosofia⁴¹². A ideia de Nietzsche é que os conceitos abstraem o que é singular e fixam o fluxo vital, transformando os fenómenos em cadáveres, fantasmas ou objectos de idolatria. Pelo contrário, as metáforas dão, de algum modo, vida à vida: são em si próprias movimento, transferência, transporte, e nesse sentido abertura de possibilidades compreensivas, abertura para interpretações múltiplas. E no entanto, apesar desta diferença aparentemente tão irreduzível entre metáforas e conceitos, Nietzsche mostra que estes últimos são, na verdade, metáforas de cuja génese intuitiva nos esquecemos.

Ora, se a deslocação metafórica é, para o dizermos nos termos do *Nascimento da Tragédia*, uma transposição da experiência do Uno originário para linguagens simbólicas (apolínea e dionisíaca), aquela obra propõe uma hierarquia entre estas linguagens simbólicas, que explica por que razão a metáfora não é compreendida por Nietzsche como uma mera figura retórica: a música aparece como a representação mais directa do Uno primordial, mais adequada à essência íntima do mundo, e as imagens poéticas, as metáforas, são a deslocação da representação musical para a esfera das palavras⁴¹³, que, por seu lado, alargam o que é expresso em música, na relação tensa de instintos que se “provocam para criar novos nascimentos cada vez

⁴¹² FTG I.

⁴¹³ Esta é a tese defendida por Sarah Kofmann no estudo *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris, 1972.

mais vigorosos”⁴¹⁴. Assim, na poesia lírica “a metáfora não é, para o verdadeiro poeta, uma figura retórica, mas uma imagem de substituição que paira realmente diante dele no lugar do conceito.”⁴¹⁵ A música, como diz ainda Nietzsche, “lança faíscas de imagens”⁴¹⁶ à sua volta, mas o mundo musical permanece irreduzível ao mundo da imagem porque a oposição entre eles tem de se manter para que a fertilidade seja garantida. As esferas dionisíaca e apolínea não são, nem podem ser, portanto, equivalentes: se a música produz imagens, estas não podem produzir música, ou seja, embora a metáfora não seja uma mera figura retórica, embora ela seja uma imagem que paira realmente diante do poeta quando este está sob o efeito da “disposição musical” dionisíaca, ela não transporta consigo a totalidade do sentido, deixando um resto permanecer silencioso. É esse resto que permite que a imagem possa conviver com outras imagens, quer dizer, que possam nascer outras imagens, que elas não sejam totalitárias como os conceitos.

Contudo, a análise dos textos contemporâneos do *Nascimento da Tragédia* permite questionar a hierarquia entre as esferas apolínea e dionisíaca. Com efeito, foi defendido que ambos os textos parecem inverter a ordem de transferência apresentada no *Nascimento da Tragédia* que progredia segundo os graus de realidade Uno originário — música — imagem/palavra e que, interessando-se pela retórica nos anos que se seguiram ao *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche quis determinar a linguagem como originariamente figurada, “trópica”, deslocando o acento na música para a linguagem⁴¹⁷. De acordo com o que vimos anteriormente, esta hipótese encontra o seu melhor fundamento na defesa que o texto póstumo de 1871 faz da música vocal e da lírica. Mas justamente como aí se defendia, essa linguagem não pretende propriamente demonstrar, instruir, adequar-se à essência das coisas (como diz Nietzsche, a voz de Píndaro e os coros de Ésquilo não pretendiam demonstrar nada). Neste contexto, a força que constitui, então, a linguagem reside naquilo a que Nietzsche chama “transposição” (*Übertragung*), e esta é vista, em particular em *Da verdade e da mentira em sentido extra-moral*, como um estímulo nervoso que gera uma imagem, devendo, por sua vez, esta imagem ser figurada por uma imagem

⁴¹⁴ NT 1.

⁴¹⁵ NT 8.

⁴¹⁶ NT 5 e 6.

⁴¹⁷ Cf. LACQUE-LABARTHE, Philippe, “Le détournement” in *Le sujet de la philosophie (Typographies I)*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979 (p. 31-74).

sonora⁴¹⁸. Entre as coisas e a linguagem há, portanto, três passagens entre esferas heterogêneas, mas ligadas entre si e que respondem umas às outras. No entanto, esta interpretação arruína a possibilidade da adequação da linguagem às coisas: *Übertragung* traduz, para Nietzsche, metáfora — e a linguagem é, portanto, originariamente metafórica.

Mas enquanto no *Nascimento da Tragédia* a história da linguagem é a de uma queda, de um declínio, de um empalidecimento e enfraquecimento, e se nesta obra Nietzsche pensa a linguagem a partir da sua essência musical e da proximidade da música com o Uno originário (na arte dionisiaca podia mesmo acontecer que a natureza falasse “com a sua verdadeira voz”, enquanto na arte apolínea a dor era “subtraída, pela arte da mentira, aos traços da natureza”⁴¹⁹), o que o texto póstumo de 1871 parece fazer é preterir a essência musical da linguagem, destruindo o que nela não era linguagem, ou seja, o que era metafísico, música absoluta ou pura, mas salvando a sua essência vocal, sonora. Isto permitiria que a “trópica” pudesse coexistir com o elemento sonoro, o que fora já sugerido na definição da linguagem dada no texto *A cosmovisão dionisiaca*: “A fusão mais íntima e mais frequente de um tipo de simbolismo dos gestos com o som chama-se linguagem. Na palavra, a essência da coisa é simbolizada através do som e da sua entoação, da força e do ritmo da sua enunciação (...).”⁴²⁰ O que, assim, se quebra é, portanto, a “monstruosidade” da oposição entre o dionisiaco e o apolíneo, ou pelo menos o que esta oposição continha de hierárquico, mas reforça-se a ideia de uma inadequação entre palavras e coisas porque a sonoridade e o ritmo são aqui entendidos como simbolizações, ou seja, como espacializações ou figurações, como transposições para uma esfera diferente. Se o ritmo era, de algum modo, considerado no *Nascimento da Tragédia* como o elemento menos musical da música⁴²¹, como o seu aspecto apolíneo, visível ou plástico, agora ele surge como um elemento intermédio, simbólico, que determina a linguagem e obriga, de certa forma, a pensar a arte (e também a música) a partir da linguagem e não o contrário, porque é na linguagem e não na arte que se encontra a primeira

⁴¹⁸ VMEM: “Uma estimulação sonora traduzida em imagens! Primeira metáfora. A imagem de novo transformada em som. Segunda metáfora!” (p. 219).

⁴¹⁹ NT16.

⁴²⁰ CD 4 (KSA 1, 575-576).

⁴²¹ NT 2.

transposição⁴²². A consequência maior desta inversão é a impossibilidade de voltar contra a linguagem (e assim, contra a própria filosofia) uma origem musical como seu puro fora, como o seu “outro”. Como assinálamos atrás, esta inversão é indicada por Nietzsche no *Nascimento da Tragédia* através da relação não disjuntiva, mas afinitária, entre música e filosofia, em particular na imagem de Sócrates praticante de música, e no “mistério da unidade entre música alemã e filosofia alemã” representada por Kant e Schopenhauer, e evocada no §19 no contexto geral da esperança no renascimento do espírito trágico que atravessa toda esta obra. O que pode esta afinidade significar e de que modo se liga ela com o problema da metáfora no pensamento de Nietzsche é aquilo que tentaremos averiguar.

O cerne do problema estará sempre, segundo nos parece, na dificuldade levantada por qualquer tentativa de restituição linguística de um singular, dificuldade que está na base da suspeita geral de Nietzsche em relação à linguagem, nomeadamente, à linguagem conceptual⁴²³. Esta suspeita actua já no *Nascimento da Tragédia*, não tanto como inadequação radical entre a esfera das imagens e a esfera da realidade originária, mas na acusação que Nietzsche dirige a Sócrates de ter expulso o elemento dionisiaco da filosofia, fazendo assim com que a tendência apolínea se encasulasse naquilo a que chama o “esquematismo lógico”⁴²⁴. Mas, em rigor, esta obra não apresenta propriamente uma tese sobre a metáfora⁴²⁵, que é antes o objecto explícito do ensaio *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, onde Nietzsche aborda o problema da inadequação entre as palavras e as coisas, da base convencional e arbitrária das línguas, da emergência dos conceitos a partir de uma “igualização do não igual” e de um “descurar do individual”. O que este texto oferece é uma tensão entre dois movimentos argumentativos que esclarecem, por um lado, que a metáfora é o antepassado do conceito, e por outro, que ela se lhe opõe como a

⁴²² Como, de resto, defende Lacoue-Labarthe no estudo citado acima.

⁴²³ De acordo com Patrick Wotling, “a suspeita a respeito da linguagem desemboca na contestação do primado do conceito e na substituição deste último pela metáfora como ferramenta filosófica fundamental.” Cf. WOTLING, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, PUF, Paris, 1999 (p.40).

⁴²⁴ NT 14.

⁴²⁵ Como assinala Detlef Otto, raramente aparecem ali os termos *Metapher* e *Übertragung*, utilizando Nietzsche as mais das vezes termos como *Spiegelung*, *Symbolisierung*, *Abbildung*, *Bild*, *Gleichnis*, *Projektion*, *Ausdruck*, *Nachahmung* para definir as relações entre apolíneo e dionisiaco. Cf. OTTO, Detlef, „(Kon-)Figurationen der Philosophie. Eine metaphorologische Lektüre von Nietzsches Darstellungen der vorplatonischen Philosophen“ in *Nietzsche-Studien* 27 (1998), p. 119-152.

vida se opõe à morte⁴²⁶. O que Nietzsche apresenta como próprio de cada “metáfora intuitiva”, que simultaneamente se opõe e é origem do conceito, é um dissolver-se imediatamente num esquema — cada palavra, cada metáfora, torna-se imediatamente num conceito porque “não deve servir para a experiência originária única e totalmente individualizada à qual deve a sua origem (...) mas também para inúmeros casos (...) nunca idênticos”⁴²⁷. Trata-se, então, em todas as palavras, da morte do singular cujo conhecimento só pode ser reclamado por via de uma auto-ilusão quanto à sua independência da transposição ou metaforização fictícia na qual, contudo, tem origem. Ou seja, todo o conceito é metáfora e o “próprio”, o “adequado”, é sempre já um falar impróprio ou inadequado que se esqueceu de si enquanto tal⁴²⁸, na medida em que “a própria relação entre um estímulo nervoso e a imagem produzida não é em si mesma necessária”⁴²⁹.

Por outro lado, o instinto para a formação de metáforas realiza-se, antes do mais, como destruição ou desarticulação de arquiteturas conceptuais e abstractas: se o homem não quiser emudecer diante destas, “fala por metáforas proibidas e construções de conceitos inauditos para corresponder pelo menos de modo criativo à impressão da vigorosa intuição presente pela destruição e pelo trocar dos velhos limites dos conceitos.”⁴³⁰ Esta desarticulação realiza-se por meio de um jogo não regulado e sem limites da própria potência metafórica, que também ofusca a distinção e os contornos delimitados de cada intuição através do “esplendor” (*Glanz*) que se manifesta quando irrompe a desordem metafórica. A esta definição da natureza dúplice e conflituosa do movimento de transposição correspondem, no mesmo texto, duas definições do ser humano: o homem é o ser que reduz metáforas intuitivas a esquemas conceptuais⁴³¹, e ele está, porém, simultaneamente ligado ao instinto

⁴²⁶ Segue-se a interpretação de Detlef Otto no artigo “*Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff*” in «*Centauren-Geburten*». *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, *op.cit.* (p. 169-190).

⁴²⁷ VMEM, p. 220.

⁴²⁸ VMEM : “O homem esquece que é isso que se passa com ele (...)” (p. 222) e “Apenas por meio do esquecer desse mundo primitivo de metáforas, apenas por meio do endurecimento e da solidificação de um fluido originariamente incandescente, de uma torrente de imagens emergentes do poder originário da imaginação humana (...) apenas porque o homem se esquece de si próprio como sujeito (...) vive ele com algum descanso, segurança e coerência.” (p. 224-225).

⁴²⁹ VMEM, p. 225.

⁴³⁰ VMEM, p. 230-231.

⁴³¹ VMEM: “Tudo o que distingue o homem do animal depende dessa faculdade de reduzir as metáforas intuitivas a um esquema e, portanto, de dissolver a imagem num conceito.” (p. 222).

fundamental para a formação de metáforas⁴³², que valida justamente o ataque repetido aos esquemas conceptuais. O ser humano é, assim, constituído por dois instintos opostos, o de dissolução e de criação de metáforas. Estas últimas, por seu vez, apresentam uma tendência para se volatilizar numa petrificação arquitectónica e conceptual e, simultânea ou alternadamente, a tendência para minar constantemente esta mesma construção conceptual, o que evoca a imagem já mencionada da construção e destruição lúdicas, a imagem do jogo que Nietzsche foi buscar a Heraclito.

Em todo o caso, o que parece decisivo é que quer o *Nascimento da Tragédia*, quer *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, quer ainda os textos póstumos seus contemporâneos se ocupam do problema da não identidade das esferas de expressão. Se no *Nascimento da Tragédia* se trata da diferença entre a esfera dionisiaca e da esfera apolínea, quer dizer, da esfera orgiástica e musical e da da visão onírica e das palavras, em *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral* a diferença é entre os graus de formação da linguagem, ou seja, estímulo nervoso, imagem e som. Por outro lado, e talvez ainda mais decisivamente, o problema da transferência ou da tradução operada em cada esfera é compreendido como um processo essencialmente artístico⁴³³, simultaneamente arbitrário e histórico ou genealógico, aparecendo uma esfera como origem da outra e sendo a história de cada uma a história de um declínio (da tragédia e da metáfora que se fixa em conceitos).

Ora, se no texto de 1873 a metáfora é vista como o conceito chave de uma genealogia do instinto para a verdade, no texto póstumo de 1871 é assim que, por seu lado, é compreendida a música, o que nos parece deixar num impasse compreensivo em relação ao que Nietzsche pretendeu verdadeiramente defender, em particular se pensarmos que o *Nascimento da Tragédia* (1872) parecia resolver este problema através da experiência do poeta lírico, que articulava música e metáfora, um estado dionisiaco com imagens apolíneas. A esta questão o fragmento póstumo de 1871 parece fornecer uma resposta, como vimos atrás, pois valoriza a música como fio condutor de uma teoria da linguagem, afirmando que enquanto “modelo originário da

⁴³² VMEM: “Esse instinto para a formação de metáforas, esse impulso básico do homem que não se pode esquecer nunca porque com isso se abstrairia do próprio homem (...)” (p. 228, trad. mod.).

⁴³³ Cf., neste mesmo sentido, os fragmentos póstumos 16[6] e 16[21] de 1871, onde a lei da arte é conotada com o gesto da “Übertragung”: “Alle Kunstgesetze beziehen sich auf das Übertragen” (KSA 7, 395 e 402).

reunião da música com a poesia lírica [encontramos] a duplicidade com a qual a natureza forma o modelo na essência da linguagem”⁴³⁴. Ou seja, a essência da linguagem é, tal como a da música, não una, mas dupla: ela consiste na duplicidade do “som do que é dito” e “dos gestos daquele que fala”, e que Nietzsche entende como o “campo das consoantes e das vogais”, ou seja, “as posições dos órgãos da fala”⁴³⁵. Esta duplicidade essencial, esta origem dupla fundamenta a tese de que a música corresponde à mesma duplicidade originária linguística, pelo que a origem da música é o impulso lírico, ou seja “a música vocal, a ligação de sons com imagens e conceitos”⁴³⁶. A origem da música é, portanto, de acordo com o que se defendeu acima, o canto, a palavra cantada, quer dizer, a música pura, absoluta, é segunda em relação à musicalidade da voz humana⁴³⁷, razão pela qual a música absoluta ou puramente instrumental que descrevemos atrás aparece como a abstracção de um impulso lírico originário: “A música de cada povo começa na ligação com a lírica, e muito antes de se poder pensar numa música absoluta, ela percorre naquela união os seus mais importantes graus de desenvolvimento.”⁴³⁸ No entanto, Nietzsche sublinha que, não obstante o poder originário activo da música na produção da canção lírica, é “um estímulo musical vindo de esferas completamente diferentes que (...) escolhe aquele texto como uma expressão simbólica de si mesmo”⁴³⁹, ou seja, a relação entre música e palavras é arbitrária. Nesse sentido, e tal como em *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, há sempre já uma diferença entre as esferas: a relação descrita no fragmento póstumo de 1871 entre o estímulo musical e o texto de um *Lied* é, tal como a que existe entre estímulo nervoso, imagem e som no texto de 1873, uma relação não necessária: “Não se pode falar de uma relação necessária entre *Lied* e música, pois ambos estão demasiado longe em relação aos mundos do som e da imagem para poderem consentir em mais do que uma relação exterior.”⁴⁴⁰

O retrato da relação entre as duas esferas feito por Nietzsche neste texto remete, então, para um movimento em que, como no texto de 1873, continuidade e

⁴³⁴ KSA 7, 360.

⁴³⁵ KSA 7, 361.

⁴³⁶ KSA 7, 360.

⁴³⁷ Num estudo recente sobre filosofia da música, Aaron Ridley discute criticamente o conceito de música absoluta ou pura, designando-a ironicamente como “music from Mars”. Cf. RIDLEY, Aaron, *The philosophy of music. Theme and Variations*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

⁴³⁸ KSA 7, 360.

⁴³⁹ KSA 7, 366.

⁴⁴⁰ *Idem*.

oposição se alternam de modo constante: se, por um lado, Nietzsche defende uma genealogia clara segundo a qual “a música pode gerar imagens a partir de si própria, que depois se tornam sempre esquemas”⁴⁴¹, por outro lado, descreve também aqui ambos os domínios distinguindo-os claramente. Em *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral* fala-se de um esquema como produto conceptual da petrificação das metáforas intuitivas, e no fragmento póstumo de 1871 são justamente as imagens, ou seja, o intuitivo, aquilo que esquematiza o conteúdo não intuitivo, isto é, sonoro, da música. Embora o texto de 1871 sustente, como *O Nascimento da Tragédia*, a primazia ontológica da música em relação ao mundo apolíneo e aparente das imagens, sendo ainda que a música precede e gera a aparência a partir do som, todas as afirmações sobre a primazia da música em relação à imagem, à palavra ou ao conceito se enquadram ali na tese geral, e decisiva como pudemos ver atrás, de que a música só se desenvolveu a partir da lírica. Assim, o desenvolvimento duplo da música apresenta a duplicidade mais essencial da própria linguagem: a música aparece neste texto como dividida entre a linguagem sonora e a linguagem significativa, pelo que a sua significação universal é aqui duramente posta à prova, como o será mais tarde e de forma mais explícita, como teremos ocasião de ver. A pretensão de universalidade e do carácter originário da música não é, aqui, o contrário da individuação linguística, mas o seu efeito tardio, o seu ideal, na medida em que, enquanto “música vocal”, ela é sempre já atravessada pela individuação e tem como modelo a duplicidade essencial da linguagem. O gerar-se a si própria da música só sucede no decurso da linguagem: só em algo linguístico se torna reconhecível o musical como seu fundamento, e este é, portanto, o efeito de uma interpretação posterior.

Também assim se compreende em que medida o “estímulo musical” tem de escolher um “texto como expressão simbólica de si próprio”⁴⁴², pois, enquanto tal, esse estímulo nunca existe, só transferido pode colocar em causa a adequação daquilo a que deve o seu aparecimento: a linguagem e a sua “expressão simbólica”, ou melhor, a metáfora. Verifica-se, então que, mais do que uma inversão, existe uma afinidade entre a teoria da linguagem no ensaio de 1873 e no texto póstumo de 1871, ilustrada em particular pelas últimas páginas de ambos os textos. No texto de 1871,

⁴⁴¹ KSA 7, 362.

⁴⁴² KSA 7, 366.

Nietzsche apresenta o conflito que ocorre na música vocal a partir do exemplo do 4º andamento da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Nesta peça, o poema de Schiller é, não só incongruente, como inaudível ao lado da música, pelo que o andamento final da *Nona* “não é singular, mas apenas adequado à norma eternamente válida da música vocal de todos os tempos que se adequa à origem lírica do canto”⁴⁴³. O fim da *Nona Sinfonia* dá conta da realização histórica da necessidade de o estímulo musical procurar uma expressão simbólica de si mesmo. O que fica para o ouvinte é uma música cujo ingrediente necessário é um texto que, justamente através da música, ou seja, do som, é impedido de ser valorizado enquanto texto, quer dizer, enquanto linguagem que veicula pura e simplesmente uma significação. A música força o texto, que é, simultaneamente, a sua metáfora, a sua transferência simbólica, a aparecer no seu lado sonoro, fonético, impedindo que ele se reduza ao seu significado conceptualmente articulado. Assim também, como exemplifica Nietzsche, os grandes líricos antigos não queriam tornar mais claro aos seus ouvintes o seu mundo de imagens e pensamentos, não cederam ao desejo extra-artístico típico da cultura operática e do recitativo florentino⁴⁴⁴ de forçar a inteligibilidade do conteúdo semântico das palavras que proferiam: o que encontramos em Píndaro ou Ésquilo é antes, “um borbulhar de imagens de origens impetuosas” e um “tom oracular de conjunto”, os quais muitas vezes não compreendemos “sem a música e a orquestração”, pois não é aos ouvintes, a quem “não tem nada a comunicar”, que o lírico se dirige, é para “si” que tem de “dotar de significação a música através do simbolismo das imagens e dos afectos”⁴⁴⁵. A música impede, então, que a sua metáfora textual se reduza a um significado ou fixação semântica, à comunicação de conteúdos discursivos, soando de modo imperturbável, e necessitando, por seu lado, o próprio texto dessa sonoridade musical.

Por seu lado, em *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, o conceito é “um resíduo sonoro da metáfora”⁴⁴⁶ e Nietzsche sublinha a tendência imanente à metáfora de fixar as imagens que gera em conceitos, isto é, na identificação da metáfora com o conceito. A desarticulação desta fixação das intuições individuais pela torrente metafórica desordenada, pelo seu “esplendor”, corresponde, não à intuição apolínea das belas formas, mas ao “turbilhão de

⁴⁴³ *Idem.*

⁴⁴⁴ NT 19.

⁴⁴⁵ KSA 7, 369.

⁴⁴⁶ VMEM, p. 223.

imagens”⁴⁴⁷ no qual essas formas conceptuais são devoradas, e ao “mar de chamas”⁴⁴⁸ em que ardem as imagens. O medo do cientista diante dessa torrente e a sua procura de abrigo junto da ciência descrito no texto de 1873 corresponde à procura de uma protecção diante do declínio do “conteúdo da palavra (...) no mar de sons”⁴⁴⁹. A tendência libertadora da individuação, ou seja, da fixação semântica, atribuída à música no texto de 1871, encontra uma variação na versão da metáfora que destrói as formas individuadas e petrificadas numa arquitectura conceptual no texto de 1873. Trata-se do movimento ilimitado de igualização do não igual, cuja continuidade equivale ao estilhaçamento do que foi individuado no turbilhão de uma linguagem musical. O que isto significa é que o que Nietzsche apresenta no fim de *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral* transcende a fixação linguística a partir de uma abundância performativa das metáforas⁴⁵⁰, em particular, do instinto para a sua formação que também não deve ser compreendido como uma tropologia de figuras literário-retóricas, mas como aquilo que permite deixar em aberto um “plano de fundo sonoro”⁴⁵¹ que é a-trópico. Que o lado da persuasão, os gestos retóricos, também dizem respeito ao lado sonoro da linguagem é dito em relação ao “som convincente da voz humana”⁴⁵² usada por Beethoven no fragmento póstumo de 1871. O som é convincente, mas justamente quando o texto permanece incompreendido, quando a sonoridade é libertada da semântica e se torna material para o trabalho de desarticulação da “arquitectura de conceitos” do ensaio de 1873. Com isto Nietzsche não diz apenas que a música (vocal) persuade e possui qualidades retóricas enquanto som, mas que o seu lado musical-sonoro é um elemento vivo, onde o corpo tem um papel determinante, que ameaça as fixações conceptuais no que estas possuem de puramente figurativo. A metáfora revela-se, então, ela própria instrumento e objecto de um conflito: ela resulta, por um lado, da tendência para fixar numa forma

⁴⁴⁷ *Idem.*

⁴⁴⁸ KSA 7, 366.

⁴⁴⁹ KSA 7, 368.

⁴⁵⁰ Este aspecto é sublinhado por Detlef Otto no texto “*Die Metapher zwischen Musik und Begriff*” que defende que no curso da viragem retórico-tropológica descrita por Lacoue-Labarthe, o conflito do apolíneo e do dionisíaco não foi superado a favor de uma generalização da aparência na transposição linguística. Importa, no entanto, esclarecer que, de acordo com a leitura que fazemos do estudo deste último, nos parece que o autor defende menos uma “generalização da aparência” do que o aspecto decisivo que a noção de ritmo adquire nos textos póstumos, enquanto instância intermédia entre a plasticidade apolínea e a musicalidade dionisiaca. A importância do ritmo é justamente um dos elementos de continuidade que vemos manter-se ao longo do pensamento de Nietzsche, e a que nos dedicaremos na segunda parte do nosso estudo.

⁴⁵¹ KSA 7, 361.

⁴⁵² KSA 7, 367.

linguística o movimento que, assim, se evapora num esquema, se petrifica num conceito e obstaculiza o instinto para a sua própria formação; por outro lado, ela não deixa que o movimento fique limitado a uma transferência única e definitiva que igualiza o diferente, pois dele resulta “uma torrente de imagens”⁴⁵³ na qual cada intuição individual é destruída, e de cada “construção inaudita de conceitos” já não sobra para ouvir a palavra enquanto tal, mas o som de uma voz humana que viveu um dia. Se, porém, não só a arte, mas também a filosofia se serve de metáforas como instrumento de comunicação (como Nietzsche defende em *A filosofia na época trágica dos gregos*), nela deve então expressar-se esta natureza dupla ou conflituosa que define a própria metáfora (e que, em relação à tragédia chamámos oximórica). Quer dizer, a relação da filosofia com a linguagem não pode ser apenas retórica, trópica, no sentido acima referido, mas dionisiaca no sentido em que Nietzsche a define e que teremos ainda de esclarecer.

A “arte própria do filósofo” e o reverso do antropomorfismo

Importa regressar ao texto sobre os pré-socráticos para perceber em que é que a arte do filósofo difere do procedimento metafórico em geral. Dissemos já que Nietzsche fala aí da “legislação da grandeza”, uma legislação que é linguística e que procede de um “poder ilógico”, tal como as metáforas em *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*⁴⁵⁴. Em ambos os casos Nietzsche fala de “saltos” ou transposição de esferas que, para além de ilógicos (porque as proposições dos filósofos são indemonstráveis⁴⁵⁵), são ontologicamente ilegítimos (porque a coisa em si é completamente inapreensível para o onomaturgo⁴⁵⁶), e deve perguntar-se o que vale, assim, como critério para o estabelecimento, mesmo que provisório, de uma transposição metafórica e não de outra⁴⁵⁷. Por outro lado, cabe ainda lembrar que, embora estabelecendo uma genealogia entre conceito e metáfora⁴⁵⁸, ambos colmatam um abismo cognitivo e constroem sobre ele uma ponte instável através da subtracção

⁴⁵³ VMEM, p. 224.

⁴⁵⁴ VMEM : “(...) não existe lógica no surgimento da linguagem” (p. 220).

⁴⁵⁵ FTG 3.

⁴⁵⁶ VMEM, p. 219.

⁴⁵⁷ Como faz muito pertinentemente Detlef Otto no artigo „(Kon-)Figurationen der Philosophie. Eine metaphorologische Lektüre von Nietzsches Darstellungen der vorplatonischen Philosophen“ in Nietzsche-Studien 27 (1998), p. 119-152.

⁴⁵⁸ VMEM: A metáfora é “senão a mãe, pelo menos a avó do conceito” (p. 223).

da experiência individual e única, que parece porém mais conservada no carácter intuitivo, vívido e quente da metáfora do que na rigidez e frieza arquitectónica e sistemática dos conceitos. Em *A filosofia na idade trágica dos gregos* Nietzsche refere-se também a uma intuição que evoca esta experiência única e individual e à dificuldade da sua transposição linguística, sendo aqui, porém, considerada como estando presente em todas as filosofias e mesmo como aquilo que caracteriza especificamente a filosofia: a “intuição mística”, “dogma metafísico” ou “crença” de que «tudo é um», enunciada por Tales na proposição indemonstrável «tudo é água»⁴⁵⁹. Contudo, apesar desta indicação positiva do que seja o aspecto específico da filosofia, Nietzsche apenas consegue desenvolver aquilo que está em causa na transposição filosófica através de comparações com as práticas linguísticas de outras actividades, comparando o filósofo ao artista plástico, ao homem religioso, ao cientista e ao poeta dramático, cuja expressão em versos “não passa de um balbuciar em língua estrangeira para nela dizer o que viveu e o que viu e o que também só pode traduzir através dos gestos e da música” — “assim também a expressão de toda a intuição filosófica profunda pela dialéctica e pela reflexão científica é, por um lado, o único meio de comunicar o que foi intuído pelo pensador, mas ao mesmo tempo, é um meio miserável porque, no fundo, não passa de uma transposição metafórica e absolutamente infiel para uma esfera e linguagem diferentes”⁴⁶⁰.

Parece, então, haver também aqui lugar para a mesma questão que se levantou em relação à metaforização, ou seja, para o problema de saber onde pode Nietzsche encontrar o critério para a infidelidade da linguagem filosófica. Responder a esta questão implica, antes do mais, determinar em que consiste a filosofia, e nos fragmentos póstumos dos anos 1872/1873 mostram-se as imensas dificuldades no esclarecimento do que seja propriamente “a arte do filósofo”, quer dizer, em distingui-la das outras actividades. O “grande embaraço” de saber se a filosofia é uma arte ou uma ciência leva Nietzsche a falar dela como de uma “forma da arte poética”, mas “impossível de classificar”, e a exigir que se invente uma nova espécie que a

⁴⁵⁹ FTG 3.

⁴⁶⁰ *Idem*. Como assinala Detlef Otto no artigo citado acima, enquanto no §8 do NT sobre o poeta dramático Nietzsche considera o poder de apelar a outros meios expressivos para além do estritamente linguístico, o que parece problemático em FTG é que o filósofo apenas pode recorrer a esse meio “miserável” e “infel”.

caracterize⁴⁶¹. Esta invenção, porém, não poderia senão enquadrar-se no instinto de metaforização descrito em *Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral*, não fora a ressalva de se tratar de uma poesia que sai “fora dos limites da experiência (...) também essencialmente em imagens”. Ora, aqui pode ler-se algo aproximado ao que Nietzsche diz na abertura do seu texto sobre os filósofos pré-socráticos: o que quer que seja a filosofia, ela admite, ela pressupõe mesmo, uma liberdade de imagens que não exclui a possibilidade de outras imagens, ou seja, que tem que ver com uma “polifonia”⁴⁶² onde se escutam soar outras vozes. Do que se trata, portanto, é de uma forma de pensamento difícil de definir, mas cuja existência pressupõe justamente formas e imagens diferentes das que propõe. É assim que Nietzsche sublinha que a filosofia nasceu entre os gregos, um povo que não possuía uma “cultura autóctone” e que “absorveu a cultura viva de todos os outros povos”, sendo admiráveis “na arte de aprender com os seus vizinhos a utilizar os conhecimentos adquiridos como apoio para a vida e não para o conhecimento erudito, apoio a partir do qual se salta para o alto e mais alto ainda do que o vizinho.”⁴⁶³ Parece, então, que a filosofia só se pode definir por relações de vizinhança, que não são relações de identificação, mas de incorporação de elementos estranhos, que é o que define o que lhe é próprio. Isto acontece no contexto da multiplicidade das actividades que constituem o espectro de uma cultura (arte, ciência, religião), na medida em que a filosofia só pode ter lugar numa “cultura autêntica”, quer dizer, na medida em que nenhum filósofo “aparece por acaso” e é “auto-suficiente”. Por outro lado, essa incorporação do estranho em si diz também respeito aos elementos das culturas estrangeiras, o que remete para o modelo encontrado por Nietzsche para explicar o nascimento da tragédia, ao qual ainda voltaremos.

Ora, na apresentação do modo como se irá ocupar da filosofia pré-socrática nos dois prefácios do seu texto, Nietzsche rejeita uma abordagem exaustiva e sistemática, erudita, e no primeiro capítulo recusa também interessar-se pela

⁴⁶¹ FP 19[62] “Grande embaraço, saber se a filosofia é uma arte ou uma ciência. É uma arte nos seus fins e nas suas produções. Mas o meio, a apresentação por conceitos, tem-no em comum com a ciência. É uma forma da arte poética. — É impossível de classificar: por isso temos de inventar e caracterizar uma nova espécie. A descrição da natureza do filósofo. Ele conhece poetando e poeta conhecendo. (...) É o poetar para fora dos limites da experiência, a continuação do instinto mítico; também essencialmente em imagens. A apresentação matemática não pertence à essência do filósofo. Superação do saber através das forças criadoras de mitos.” (KSA 7, 439)

⁴⁶² FTG Prefácio.

⁴⁶³ FTG 1 (trad. mod.).

indagação zelosa das influências dos outros povos sobre os gregos. O que lhe interessa é o único ponto “completamente irrefutável [*unwiderleglich*]” dos sistemas que “só são inteiramente verdadeiros para os seus fundadores”: “uma disposição pessoal [*eine persönliche Stimmung*], uma cor [*Farbe*]” que “podem ser usadas para compreender a imagem do filósofo”⁴⁶⁴. Não se trata aqui tanto de colocar o valor estético contra o valor lógico e sistemático de uma filosofia, mas de elucidar algo nela que não é completamente lógico, mas que talvez não seja simplesmente estético, que contém o valor de um sinal e deve ser tornado legível para outros, quer dizer, “uma maneira de viver e de ver as coisas humanas que já existiu, e que por isso é possível”⁴⁶⁵. Para isso, Nietzsche esboça as imagens dos filósofos (mais do que o conceito do filósofo) a partir de “um número muito limitado das suas teorias (...) em que ressoa com maior força a personalidade de cada filósofo”, mais do que da totalidade dos seus sistemas, que só conduz ao “total emudecimento do que é pessoal”⁴⁶⁶. Estas imagens e teorias vão, por sua vez, no seguimento do texto, ressoar umas nas outras num “elevado diálogo espiritual” que a “nossa surdez moderna” tem dificuldade em ouvir⁴⁶⁷. Anaximandro procede em conformidade com o “estilo filosófico saltitante”⁴⁶⁸ descrito a propósito de Tales, Parménides utiliza uma “metáfora antropomórfica”⁴⁶⁹, como fez Anaximandro, concebendo o conceito de ser a partir da experiência humana de respirar⁴⁷⁰, Heraclito tenta, tal como Parménides (e apesar dos resultados tão diferentes) “ir tão longe quanto possível e esperaram para dar o salto no momento em que o chão desaparece debaixo dos pés e se tem de saltar para não cair”⁴⁷¹ — salto que é próprio de todos os filósofos e que os distingue dos cientistas. Mas, uma vez mais, este salto é difícil de distinguir do salto artístico, e parece condenado à antropomorfização que caracteriza toda a constituição da linguagem, tal como é tematizada no ensaio *Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral*: “(...) o mundo inteiro como vinculado ao homem, como a

⁴⁶⁴ FTG Prefácio.

⁴⁶⁵ *Idem*.

⁴⁶⁶ FTG Segundo Prefácio.

⁴⁶⁷ FTG 1.

⁴⁶⁸ FTG 4.

⁴⁶⁹ *Idem*.

⁴⁷⁰ FTG 11.

⁴⁷¹ FTG 9.

ressonância infinitamente modulada de um som originário, o do homem, como a cópia múltiplas vezes reproduzida de uma imagem originária, a do homem.”⁴⁷²

Neste ponto importa recordar que Nietzsche fornece uma determinação aparentemente específica do que significa filosofar, a “legislação da grandeza” de que falámos atrás. Esta, porém, é ainda linguística, como vimos também, pelo que a filosofia parece voltar a aproximar-se da arte. Ambas são ainda indiferenciadas no seu aspecto dominador e selectivo que limita o instinto de conhecimento⁴⁷³, embora uma ocorrência distinga as suas respectivas tarefas: “O filósofo deve conhecer o que faz falta, o artista deve criá-lo.”⁴⁷⁴ Por outro lado, em texto nenhum se encontra a definição do artista como o homem de gosto apurado que encontrámos na definição do primeiro filósofo, e neste aspecto parece centrar-se toda a diferença entre ambos, e que Nietzsche irá explicitar em textos mais tardios. E no entanto, associando a arte e a filosofia nos textos deste período, assinalando o valor estético ou metafórico do filosofar que o distingue da ciência, Nietzsche não identifica a filosofia com esta dimensão artística. Num texto póstumo da mesma época, Nietzsche chega a opôr a arte e os filósofos gregos porque “os filósofos antigos apresentam isolado aquilo que a arte grega deixa aparecer junto”⁴⁷⁵. Por outro lado ainda, “não existe nenhuma filosofia à parte, isolada da ciência”⁴⁷⁶, o que aumenta a dificuldade em definir o que é um filósofo ou o que é a filosofia. Mas fracassando as tentativas de definição, Nietzsche parece encontrar o que é próprio do filósofo enunciando-o assim num texto póstumo: “A filosofia não tem nada de comum, ela é ora ciência, ora arte.”⁴⁷⁷

Ora, é na imagem que Nietzsche esboça de Heraclito que estas dificuldades melhor se resolvem, se é que podem de todo ser completamente resolvidas. Falando do salto filosófico dado por Heraclito, da transposição da sua ideia da “inconsistência total de todo o real que apenas age e flui incessantemente sem alguma vez ser”, Nietzsche defende que este filósofo transformou uma intuição terrível no “seu contrário”, “num assombro bem-aventurado”⁴⁷⁸. Isto só foi possível porque a “força

⁴⁷² VMEM, p. 224.

⁴⁷³ Cf, por exemplo, os FP 19 [22] e 19[27] de 1872/1873 (KSA 7, 423 e 424-425).

⁴⁷⁴ FP 19 [23] (KSA 7, 423).

⁴⁷⁵ FP 19[41] (KSA 7, 432). Cf também FP 23[21]: “o filósofo entre os gregos (...) um não artista entre artistas” (KSA 7, 547).

⁴⁷⁶ FP 19[76] (KSA 7, 444).

⁴⁷⁷ FP 23[8] (KSA 7, 540).

⁴⁷⁸ FTG 5 (trad. mod.).

surpreendente”, a “suprema força de representação intuitiva” constituiu, no caso de Heraclito, “uma raridade até no domínio das ideias místicas mais inacreditáveis e das metáforas cósmicas mais inesperadas”⁴⁷⁹. A metáfora do mundo como “jogo de Zeus, ou, em termos físicos, do fogo consigo próprio” parece exceder todas as metáforas pela identificação da unidade com a multiplicidade numa imagem onde “todos os contrários confluem numa harmonia, invisível, é verdade, para o olhar humano comum, mas inteligível para quem, como Heraclito, se assemelha ao deus contemplativo”⁴⁸⁰. O excesso da metáfora heraclitiana do jogo é, no entanto, mitigado pela comparação do prazer contemplativo do deus com o prazer do artista que olha para a sua obra “em devir” e com o prazer da criança que joga, contruindo e destruindo sem cessar. Nesta sequência, a cosmologia de Heraclito é apresentada como a transformação da força de vida⁴⁸¹ em diferentes formas, como “um devir e um passar, um construir e destruir sem cálculo moral, numa inocência eternamente igual”⁴⁸², como só o jogo da criança e do artista possuem. Mas se o alinhamento das imagens da construção e destruição do *aíon*—Zeus—fogo—artista—criança recorda o desencadeamento de metáforas e o instinto fundamental humano para a formação de metáforas, ele justifica-se aqui menos por assentar na descoberta de semelhanças com o homem ou numa antropomorfização do mundo, do que pelo facto de a operação fundamental da metáfora permitir “juntar o mais estranho e separar o que está mais próximo”⁴⁸³, isto é, deus e homem. É nesta operação que se funda a hipótese filosófica de Heraclito, segundo a qual “todas as coisas, em todos os tempos, possuem em si os seus contrários.”⁴⁸⁴ Na imagem do jogo cósmico ressoa, então, uma figura limite, um oxímoro⁴⁸⁵, que caracteriza, de algum modo, todo o esforço filosófico, cujo salto linguístico traduz a intuição de que “tudo é um”. Transpondo a totalidade de todas as coisas para uma frase ou uma imagem, a filosofia pretende restituí-las para

⁴⁷⁹ FTG 6 (trad. mod.).

⁴⁸⁰ FTG 7.

⁴⁸¹ Como vimos atrás, a expressão utilizada por Heraclito é *aíon*, cuja tradução indica a ideia de “força de vida”, de acordo com Émile Benveniste.

⁴⁸² FTG 7.

⁴⁸³ VMEM (p. 230).

⁴⁸⁴ FTG 5.

⁴⁸⁵ Expressões de Detlef Otto para designar as imagens filosóficas em FTG. Cf. „(Kon-)Figurationen der Philosophie. Eine metaphorologische Lektüre von Nietzsches Darstellungen der vorplatonischen Philosophen“ in Nietzsche-Studien 27 (1998), p. 147. Também Sarah Kofmann assinala que a metáfora privilegiada por Nietzsche é a que desafia o princípio lógico de contradição, a metáfora heraclitiana do mundo como um jogo da criança cósmica, que sugere que o uno é simultaneamente múltiplo. Cf. *Nietzsche et la métaphore*, op.cit., p.35.

além da experiência empírica possível, quer dizer, para além da experiência humana, que não pode aceder ao todo, à continuidade total do movimento do devir. A esta impossibilidade, os filósofos respondem com um jogo de metamorfoses “que lhes permite encontrar a sua forma própria e dar a esta última o seu desenvolvimento pleno, nos pormenores mais pequenos e nas proporções mais amplas.”⁴⁸⁶ As metamorfoses transgridem a lógica e delas nunca pode resultar uma formulação definitiva, que, por assim dizer, acabaria com o próprio jogo.

Na medida em que o filósofo está “preso na rede da linguagem”⁴⁸⁷, o que o define é o salto constante com que tenta libertar-se das fixações linguísticas e conceptuais já criadas, e esse poder de saltar é a condição de possibilidade de todo o pensamento. E se a filosofia “não tem nada de comum”, como vimos, isso não tem que ver com a sua diluição pela galeria dos retratos de filósofos levada a cabo por Nietzsche em *A filosofia na idade trágica dos gregos*, pois é precisamente nessa heterogeneidade que reside a expressão da sua força, e que a filosofia se cumpre enquanto “polifonia”⁴⁸⁸ onde se escutam soar múltiplas vozes. Em cada filósofo existe, de certo modo, e de cada vez, toda a filosofia, e em cada um qualquer coisa de irreduzível e de irrefutável — a sua cor, a sua disposição pessoal única, a sua tonalidade — coexiste com o que define todos os outros homens, ou seja, a linguagem. Mas o que isto significa, no fundo, é que, se a filosofia não tem nada de comum, se a ela só podemos aceder pela imagem ou pelo ressoar da voz dos filósofos que já existiram, a filosofia está e tem de estar sempre a nascer. A dificuldade em definir o que é a filosofia pertence, neste contexto, ao próprio filosofar, ela faz parte do esforço pessoal que é a tarefa de cada filósofo, ou seja, ela confunde-se com a vida do filósofo, com a sua “personalidade [que é] a única realidade eternamente irrefutável”⁴⁸⁹. Numa época em que o ideal da cultura é o ideal científico, histórico, erudito, quer dizer, o ideal da “pura objectividade” onde os conhecimentos nem se traduzem exteriormente, nem alimentam a vida, a filosofia é vista como um perigo porque ela ameaça a uniformização dos comportamentos de “personalidades esvaziadas”⁴⁹⁰. A objectividade (ou desinteresse⁴⁹¹) exigidos à ciência, à história e até

⁴⁸⁶ FTG 1.

⁴⁸⁷ FP 19 [135] (KSA 7, 463).

⁴⁸⁸ FTG Prefácio.

⁴⁸⁹ FTG Segundo Prefácio.

⁴⁹⁰ VIH 5 (KSA 1, p. 281).

à arte implicam precisamente a anulação da relação do conhecimento com a vida que Nietzsche viu nos filósofos gregos e que distingue a filosofia dos outros tipos de conhecimento. Essa relação concentra-se naquele “resto” pessoal, individual, em nada objectivo, e que é o timbre do filósofo, a força onde se encontra “a esperança de uma fecundidade futura”⁴⁹² e “o momento criador mais vigoroso”, cujo valor consiste em “transcrever, em elevar um tema conhecido, talvez habitual, uma melodia quotidiana a símbolo geral, e assim em deixar pressentir no tema original todo um mundo de profundidade, poder e beleza.”⁴⁹³ Não se distinguindo, por um lado, de qualquer outro homem e permanecendo, por outro, “como que estranhos”⁴⁹⁴, a existência dos filósofos só se justifica “pelo simples facto de terem filosofado”⁴⁹⁵. Estranheza, totalidade, musicalidade, coincidência dos contrários — são os elementos que levam Nietzsche a atribuir à filosofia o deus Dioniso.

⁴⁹¹ VIH 6 (KSA 1, p. 290).

⁴⁹² FTG 3 (trad. mod.)

⁴⁹³ VIH 6 (KSA 1, 292).

⁴⁹⁴ FP 23[23] (KSA 7, 548).

⁴⁹⁵ FTG 1.

IV. Do deus artista ao deus filósofo. o que é o “pessimismo dionisiaco”?

“No homem, a criatura e o criador estão unidos: no homem há matéria, fragmento, abundância, barro, lama, absurdo, caos; mas no homem há também o criador, o escultor, a dureza do martelo, a contemplação divina e o repouso do sétimo dia. Compreendeis este contraste?”

Para além do bem e do mal §225

Dioniso e a metamorfose do orfismo

O *Nascimento da Tragédia* é o livro que consagra “o portentoso fenómeno do dionisiaco”, que Nietzsche reclama ter sido o primeiro a descobrir, com a sua “mais íntima experiência”, significando “a única metáfora e contrapartida da história”⁴⁹⁶. E, efectivamente, Apolo e Dioniso são apresentados na primeira obra que Nietzsche publica sem uma justificação histórica consistente⁴⁹⁷, pois a intenção de Nietzsche

⁴⁹⁶ EH NT 2.

⁴⁹⁷ De acordo com a interpretação de SILK, M.S./ STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, , *op.cit.*, p. 167. Convém, no entanto, referir que, para além de Nicole Loraux, filóloga cuja defesa da compreensão de Nietzsche a respeito da tragédia e do dionisiaco foi já aqui objecto de análise, também Carl Kerényi, na obra *Dionysos: Archetypal image of indestructible life*, defendeu que o que Nietzsche disse sobre os gregos se confirma, nomeadamente a tese de que só a partir da resposta à pergunta “o que é o dionisiaco?”, tal como Nietzsche a formula no “*Ensaio de Auto-crítica*”, se pode compreender a cultura grega. Kerényi subscreve a ideia de Nietzsche de que Dioniso “é a vida” (p. 132), e relaciona Dioniso com o termo «zoë», “vida infinita”, distinta da “vida limitada” e individual ou «bios»

não foi ser fiel aos dados históricos e filológicos, mas, como diz no início do *Nascimento da Tragédia*, contribuir para a “ciência estética”. É em seu nome que procede à primeira transgressão das fontes históricas, atribuindo desde logo a música a Dioniso⁴⁹⁸. Em rigor, Nietzsche nota que se a música era entre os gregos uma arte apolínea, era-o “apenas como o bater das ondas do ritmo”, “arquitectura dórica em sons”, que mantinha à distância “o elemento que perfaz o carácter da música dionisiaca e com isso da música em geral, o poder perturbante do som, a corrente unificadora da melodia e o mundo totalmente incomparável da harmonia”⁴⁹⁹. Ora, se a “monstruosa oposição” entre o apolíneo e o dionisiaco implica uma relação de tensão entre estes opostos, como vimos atrás, a verdadeira intenção da filosofia de Nietzsche é a de mostrar a necessidade de articulação dos elementos da duplicidade originária. No §21 do *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche explica como a tragédia interpõe uma metáfora entre a validade universal da música e o ouvinte dionisiaco. É o “mundo plástico do mito” que nos protege de soçobrarmos inteiramente no elemento dionisiaco, na “música em si”, conferindo, portanto, a esta última, a liberdade suprema. Compreenderemos melhor o que significa esta liberdade adiante, o que importa por ora reter é que Nietzsche dá o exemplo do terceiro acto do *Tristão e Isolde*, o qual, “sem qualquer apoio da palavra e da imagem” destroçaria o ouvinte. Quer dizer, a “força apolínea” é o que possibilita que se ouça esse “colossal

(Introdução). No entanto, para Kerényi, é falsa a convicção de Nietzsche segundo a qual as formas mais antigas da tragédia lidavam exclusivamente com os sofrimentos de Dioniso, tal como é afirmado em NT 10, não parecendo tomar em consideração a *Urlust* a que Nietzsche associa Dioniso, à qual fizemos menção atrás seguindo a interpretação de Giorgio Colli. Em todo o caso, para Kerényi os sofrimentos de Dioniso na tragédia mostram que esta exprimia o carácter fundamentalmente contraditório da «zoë» (p. 324). Isto parece vir ao encontro da proposta de Loraux, que lê a tragédia sob o signo do oxímoro. Kerényi sublinha ainda que o tema e o herói da tragédia primordial não era pura e simplesmente Dioniso, mas Penteu, já que o sofrimento de Dioniso é uma vez chamado “Penteu” nas *Bacantes* de Eurípedes. O sentido desta proposta de leitura é a contradição já referida: enquanto herói, só uma vítima do deus podia ter o seu nome, quer dizer, ser a sua máscara (p. 329). Esta tese levar-nos-á a considerar as consequências filosóficas da relação de intimidade de Dioniso com Apolo, quer dizer, da relação essencial deste deus com a máscara, com o aspecto plástico, com o facto de nele se tratar também de um nome — o nome de um deus — e, mais decisivamente, de um conceito que é central na filosofia de Nietzsche. Kerényi conclui que, entre os gregos, a «zoë» se expressava no mito de Dioniso, mas não dependia deste último, ou seja, manifestava-se em si mesma e independentemente da vida humana (p. 350). Veremos que a relação do Dioniso de Nietzsche com os seres humanos é muito particular, tendendo a inverter a avaliação humana da vida, e, sobretudo, a aspiração dos homens modernos a controlar os diferentes aspectos da existência, a quererem ser os juizes da existência. Cf. KERÉNYI, Carl, *Dionysos: Archetypal image of indestructible life*, Princeton University Press, Princeton, 1996.

⁴⁹⁸ Cf. SILK, M.S./ STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, op.cit. (p. 175), onde os autores defendem que a maior diferença entre o Dioniso de Nietzsche e o dos gregos surge no §1 de NT, que apresenta Dioniso como a divindade da música, quando é sabido que na Grécia Apolo era o deus da música.

⁴⁹⁹ NT 2.

andamento sinfónico” sem “negar a existência individual”, ou seja, o que “nos arrebatava à universalidade dionisiaca e nos faz entusiasmar pelos indivíduos”. O que aqui parece estar em causa é a intuição de que a audição da música apresenta perigos, como iremos ver, e que o elemento apolíneo, plástico, que parecia de certo modo desvalorizado no §2, adquire um valor essencial quando articulado com a musicalidade dionisiaca na composição estética trágica. No §21 Nietzsche não fala, porém, de ritmo, mas de “linha” e “figura”, da “identidade entre a linha melódica e a figura viva”, o que sugere uma vitalidade apolínea ou qualquer coisa da ordem da visibilidade do movimento, que só pode ser alcançada quando os dois elementos da duplicidade originária agem conjuntamente. Assinalando este aspecto, não pretendemos, porém, inverter a primazia concedida ao longo de toda a obra ao dionisiaco, mas advertir para o facto de, limitando, regrando ou dominando ritmicamente o poder excessivo do elemento sonoro dionisiaco, o elemento plástico apolíneo permitir que ele seja percebido de um modo em que o ouvinte não é destruído pelo que escuta⁵⁰⁰. Ou seja, se “no ponto mais essencial da tragédia, a ilusão apolínea se vê quebrada e destruída”, se “no efeito global da tragédia, o elemento dionisiaco recupera a preponderância”, do que se trata na “difícil relação dos elementos apolíneo e dionisiaco na tragédia” é de uma “união fraterna” — mas não menos conflituosa, como vimos atrás — entre os deuses, na qual “Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo, porém, acaba por falar a linguagem de Dioniso”, com o que se atinge “o supremo objectivo da tragédia e da arte em geral”⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ A este respeito, cf. VENTURELLI, Aldo, “Nietzsche filosofo della musica” in *Nobiltà e sofferenza. Musica, religione, filosofia in Friedrich Nietzsche*, Il Melangolo, Genova, 2006 (p. 51-90).

⁵⁰¹ Todo o nosso trabalho assenta na convicção de que o pensamento de Nietzsche exclui qualquer possibilidade de síntese, e foi nesse sentido que falámos de oxímoro e conflito, procurando enunciar a tensão que julgamos ser sempre tematizada em toda a sua obra. Falando de oxímoro, conflito ou tensão não pretendemos, porém, defender, que a filosofia de Nietzsche se alimenta de contradições, pois a contradição é uma figura lógica em que os opostos se anulam, e na tensão trata-se, pelo contrário, de dar conta de como os opostos se mantêm numa relação que não é pacífica, conciliada, mas que pressupõem e intensificam a existência dos termos que a sustentam. Isto vale para NT, onde a reconciliação de Apolo e Dioniso é sempre apresentada como provisória, bem como para os textos inéditos analisados atrás, e ainda para o que está em causa nas noções de “vontade de poder”, “pathos da distância” ou “pessimismo dionisiaco”, como teremos oportunidade de esclarecer adiante. Assim, não podemos subscrever inteiramente a tese de Karl Jaspers, segundo a qual a boa leitura de Nietzsche nunca fica satisfeita enquanto não tiver “encontrado também a contradição”. Cf. JASPERS, Karl, *Nietzsche: Einführung in das Verständniss seines Philosophierens*, de Gruyter, Berlin/Leipzig, 1936, p. 8). O comentador não tem tanto em mente a contradição lógica, como aquilo a que chama a “*Zweideutigkeit und Vieldeutigkeit*” de Nietzsche, a sua “ambiguidade” (p. 368). Encontrando passagens que parecem contradizer-se, Jaspers defende que o esclarecimento das contradições “não pode ser conseguido por uma compreensão meramente lógica, existindo apenas como a amplificação do espaço de uma possível *Existenz*” (p. 9). Ou seja, a sua hipótese é a de que as ideias fundamentais

O que tem isto a ver com a filosofia é o que pretendemos continuar a analisar. Depois do que foi visto a respeito das posições de Nietzsche em relação à música absoluta e à música vocal e em relação ao instinto para a destruição e criação de metáforas, interessa-nos agora dar seguimento à hipótese de que elas preparam o privilégio que Nietzsche vai conceder à filosofia, mantendo embora um interesse profundo pelas manifestações artísticas e pelo que está em jogo na criação das obras de arte, mas associando Dioniso à filosofia. Esta associação é explicitada em *Para além do bem e do mal*, mas foi longamente preparada, como iremos mostrar, pelas obras precedentes e continuada nos textos subsequentes. Assim, não é apenas ao atribuir a música, tradicionalmente associada ao deus délfico, a Dioniso, que Nietzsche vai ao arrepio da tradição: também a filosofia, tradicionalmente concebida como tendo surgido sob o signo apolíneo, é associada por Nietzsche a Dioniso. Quais as razões destes desvios da tradição? Em que sentido podem eles significar uma inversão da compreensão do que está em causa na actividade filosófica? Importa ainda tentar compreender uma questão central, que é a do desaparecimento de Dioniso dos textos de Nietzsche depois do *Nascimento da Tragédia* até 1885. Como pode uma figura tão decisiva para a sua filosofia desaparecer ao longo de tantos anos? Por outro lado ainda, interessa também compreender por que desaparece também Apolo ou por que razão se reduz a sua aparição no subsequente *corpus* nietzschiano a um conjunto ínfimo de passagens depois do *Nascimento da Tragédia*⁵⁰².

A nossa hipótese é a de que as noções de apolíneo e dionisiaco vão sofrer variações ao longo dos textos de Nietzsche, mas não se pode concluir que desaparecem do seu pensamento. Mais do que isso, o que continua a interessar Nietzsche é a possibilidade e a necessidade da sua articulação, da relação entre força e

de Nietzsche — entendido como um moderno absoluto, para o qual “todos os ideais do homem se afundaram”, que pretende “rejeitar a moral e abandonar a razão e a humanidade”, que “vê a verdade como uma mentira universal”, “a filosofia até aqui como uma ilusão constante” e para quem “não existe nada sagrado, válido que não possa ser julgado por si” (p.392-393) — só podem ser esclarecidas a partir da sua existência concreta, no sentido em que a situação-limite de Nietzsche corresponde à situação fundamental do homem moderno. Assim, para este intérprete, não é o sistema filosófico, mas o filosofar existencial que caracteriza Nietzsche (p. 20). Embora a rejeição de uma leitura sistemática e de uma compreensão lógica nos pareça uma boa pista de leitura, algumas das teses de Jaspers parecem-nos algo datadas e questionáveis, nomeadamente a de que Nietzsche “não constrói nenhum mundo e não deixa de facto nada de permanente”, representando “o puro impulso sem configuração” (p. 401). A respeito da “tensão” na obra de Nietzsche e para uma discussão recente da interpretação de Jaspers, cf. a Introdução do estudo de Matthew Rampley, *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, *op.cit.*, p. 1-8.

⁵⁰² Questões levantadas, nomeadamente, por Walter Kaufmann na obra *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, *op.cit.*, p. 107-108, e por Mathieu Kessler ao longo do seu estudo *L'esthétique de Nietzsche*, *op.cit.*

forma, entre o movimento contínuo instintivo ou vital e as suas expressões plásticas e linguísticas, descontínuas. Como procurámos mostrar, foi na estética sua contemporânea e na discussão sobre o musical e o plástico, que associou aos conceitos de dionisíaco e apolíneo, que Nietzsche encontrou os elementos para o problema que não mais vai abandonar. E no entanto, Nietzsche considerou que, na sua época, a duplicidade originária e conflitual não podia voltar a ser tematizada nos mesmos termos que serviam a época dos gregos⁵⁰³. Segundo julgamos poder demonstrar, é porque é a modernidade que interessa a Nietzsche⁵⁰⁴, a vida ocidental moderna, o seu futuro e também o futuro da filosofia — certamente com os gregos sempre no horizonte, — que Dioniso e já não Apolo é o deus agora convocado.

Para começar a responder às questões que colocámos, temos de proceder a um primeiro esclarecimento, que diz respeito às referências órficas que parecem estar em

⁵⁰³ Neste sentido, não nos parece convincente a tese de Karl Löwith, para quem o objectivo de Nietzsche seria o de re-instaurar “a visão pré-socrática do mundo” na época moderna ou que Nietzsche quis ser um grego, mas fracassou porque permaneceu irremediavelmente moderno. Cf. LÖWITH, Karl, *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*, Paris, Calmann-Lévy, 1991 (p. 117 e 146). Contra esta interpretação parece ter escrito o próprio Nietzsche no §340 da *Gaia Ciência*, onde se lê que temos de superar até os gregos, ou ainda no *Crepúsculo dos Ídolos* quando declara que “ninguém tem o poder de ser um caranguejo”, isto é, que “não é possível qualquer tipo de retrocesso” (“Incursões de um Extemporâneo” 43). A interpretação da filosofia de Nietzsche como um regresso aos gregos, proposta quer por Löwith, quer por Heidegger, enquadrou-se na compreensão geral de que só esse regresso permitiria uma superação do niilismo e no pressuposto de que a necessidade dessa superação constituiria a matriz de todo o pensamento nietzschiano. Uma discussão deste pressuposto e a tese de que a necessidade de superação do niilismo europeu foi, em rigor, uma necessidade sentida e vivida por estes comentadores, a partir da qual elaboraram a sua interpretação de Nietzsche, foi defendida por Werner Stegmaier num artigo recente. Enquadrando aquilo que designa as “necessidades” que determinaram a interpretação löwithiana e heideggeriana de Nietzsche na experiência maciça da crise do niilismo durante a primeira metade do século XX, Stegmaier analisa também o ponto decisivo que compromete ambas as interpretações, a saber, o facto de ambas se basearem no conjunto de textos póstumos compilados pela irmã de Nietzsche e por Heinrich Köselitz com o título *Wille zur Macht*, cuja incompletude e amputações, apenas plenamente tornadas públicas com a edição crítica Colli-Montinari, incluíam a dispersão do chamado fragmento de Lenzer-Heide intitulado “*O niilismo europeu*” em quatro partes, tornando irreconhecível um texto essencial para a compreensão nietzschiana do problema do niilismo. Cf. STEGMAIER, Werner, “*Heideggers Auseinandersetzung mit Nietzsche*” in *Nietzsche-Studien* 30 (2001), p. 527-528. O fragmento de Lenzer-Heide será mencionado adiante e uma tradução portuguesa do mesmo pode ser encontrada no livro de Nuno Nabais, *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche, op.cit.*, p.229-234. Um precioso estudo sobre o trabalho da edição crítica levado a cabo por Mazzino Montinari e Giorgio Colli, onde se encontra também a correspondência entre os dois editores e a discussão das descobertas, perplexidades e dificuldades ao longo do imenso e intenso trabalho de fixação dos textos de Nietzsche, quase página a página, foi publicado por Giuliano Campioni, que dá também conta da atmosfera intelectual italiana e alemã da época e das transformações que a recepção de Nietzsche foi sofrendo. Cf. CAMPIONI, Giuliano, *Leggere Nietzsche. Alle origini dell'edizione critica Colli-Montinari*, ETS Editrice, Pisa, 1992.

⁵⁰⁴ E mesmo o NT, como dissemos, não pretende fornecer uma tese histórica sobre os gregos. Neste ponto estamos de acordo com Julian Young, que defende que no NT a preocupação de Nietzsche “é conosco, com a nossa cultura”. Cf. YOUNG, Julian, *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992 (Cap. 2, “The Birth of Tragedy”, p. 25-57).

jogo na figura de Dioniso tal como aparece no *Nascimento da Tragédia*. Nietzsche fala do “Dioniso que sofre nos mistérios, aquele deus que experimenta em si as dores da individuação e sobre o qual mitos maravilhosos contam como ele, enquanto rapazinho, foi despedaçado pelos Titãs, sendo venerado nesse estado sob a forma de Zagreu”⁵⁰⁵. Esta passagem levou a que se defendesse que o deus apresentado por Nietzsche equivalia ao da tradição órfica⁵⁰⁶, cujo mito conta, não apenas o despedaçamento pelos titãs, mas que desse despedaçamento sobrou intacto o coração do deus-criança, salvo por Zeus e a partir do qual foi possível o seu renascimento⁵⁰⁷. Dioniso seria, portanto, o deus que morre e renasce, o símbolo da dor da individuação e da esperança no fim dessa dor. Neste contexto, ter-se-ia de encarar o estado de individuação como a fonte de todo o sofrimento, como um estado condenável, e o indivíduo como o separado, o fragmento que sofre as dores da individuação. O renascimento de Dioniso esperado pelos iniciados era, diz Nietzsche, justamente o presságio do fim da individuação. Por isso a “doutrina dos mistérios da tragédia” correspondia ao conhecimento fundamental da unidade de tudo o que existe, encarando a individuação como a razão primordial da desgraça e a arte como uma esperança jubilosa da quebra da maldição da individuação, ou seja, como pressentimento de uma unidade restabelecida.

Mas se estas ideias parecem indicar uma inspiração órfica, é importante recordar que Nietzsche privilegiou sempre mais uma compreensão da existência de inspiração heraclitiana do que órfico-pitagórica (como o demonstra o ensaio sobre os pré-socráticos que analisámos atrás), e explicar mais concretamente o que isto significa. Giorgio Colli ocupou-se largamente da interpretação nietzschiana de Dioniso, defendendo que a escolha do par Apolo e Dioniso é decisiva, mas a sua contraposição enganadora⁵⁰⁸. O autor tem em mente *O Nascimento da Tragédia*, e defende que uma matriz comum unia os dois deuses no culto délfico e tinha um

⁵⁰⁵ NT 10.

⁵⁰⁶ SILK, M.S./ STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, op.cit. Os autores defendem que não há referências directas ao orfismo no NT, mas ao seu “espírito” através da menção a Pitágoras e Heraclito (§11), ao mito órfico do despedaçamento de Dioniso pelos Titãs (§10), à “doutrina mística”, ao “iniciado”, ao tema do conhecimento e da sabedoria, pelo que concluem que existe uma convergência tácita do Dioniso de Nietzsche com o Dioniso órfico (p. 176-178).

⁵⁰⁷ Sobre o mito de Dioniso, seus desenvolvimentos na cultura grega e entre os modernos, cf SEAFORD, Richard, *Dionysos*, Routledge, London/New York, 2006. Para além da obra de Carl Kerény citada acima, devemos ainda mencionar os dois estudos já clássicos de Marcel Detienne sobre Dioniso, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, Paris, 1986 e *Dionysos mis à mort*, Gallimard, Paris, 1977.

⁵⁰⁸ COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, op.cit. (p.39).

reflexo humano na *manía*, que Nietzsche parece fazer corresponder apenas à embriaguez dionisiaca quando, na realidade, ela estava subordinada à mântica apolínea e à violência extrema implícita no deus Apolo, deus este que era uma “cifra fatal” da própria vida para os gregos⁵⁰⁹. Seguindo a indicação de Heraclito acerca da “harmonia contrastante do arco e da lira”, Colli identifica Apolo com “uma violência que aparece como beleza” e, nesse sentido, um símbolo da realidade. Esta interpretação atribui a Apolo o que Nietzsche fez corresponder a Dioniso, e vê no filósofo uma “deficiência intuitiva” que consiste “por um lado, em ter visto uma polaridade entre Dioniso e Apolo, e na apreensão unilateral destes últimos, e por outro lado na falta de uma ligação homogênea entre a esfera dionisiaco-apolínea, mistérico-mântica e a esfera dialéctica. Apolo, na sua significação envolvente, como símbolo de exaltação cognoscitiva, como aparência que alude a algo escondido, não apenas (...) está em comunicação com Dioniso entendido como efusão interior do sentimento, transbordante e colectiva, como imediatez e animalidade estranhas à palavra, como é também o deus da sabedoria, tal como o é da arte (...) Não existe antítese entre arte e conhecimento, como pretendia Nietzsche, e Dioniso não é um deus concorrente da sabedoria, porque esta última está ligada, à palavra, instrumento de Apolo.”⁵¹⁰ Vários aspectos devem, contudo, ser objectados a esta interpretação, nomeadamente a insistência na oposição entre os deuses e na ausência de ligação entre ambos, que os textos de Nietzsche parecem desmentir; em segundo lugar, a caracterização de Dioniso como deus da sabedoria e da arte, quando Dioniso será identificado por Nietzsche com o deus da filosofia; por último, a sua relação com as palavras, onde nos parece que a ligação com o aspecto apolíneo persiste, ainda que envolta em problematicidade, como iremos ver.

⁵⁰⁹ COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, *op.cit.* (p. 44-45). Este aspecto foi também sublinhado pelos autores de *Nietzsche on Tragedy*, *op.cit.*, que defendem que Apolo era mais do que um deus olímpico e possuía um lado extático e profético que Nietzsche tende a ignorar, mesmo se é sabido que o extase delfico tem pouco em comum com o extase dionisiaco (preocupado, não com a profecia, mas com a comunhão, e experimentado em grupo), ou seja, que em termos da realidade grega, a oposição de Nietzsche é, também, demasiado rígida (p. 183-186). Mais recentemente, a entrada “Apollinisch-dionysisch” do *Nietzsche-Handbuch. Leben—Werk—Wirkung*, *op.cit.* (p.187-190) volta a assinalar que a oposição e a síntese de apolíneo e dionisiaco é, em muitos aspectos, uma violenta redução, pois existe também o Apolo báquico, o êxtase da Píthia apolínea, a mântica de Dioniso, e que “com a transformação do deus da luz, Apolo, em deus da aparência”, Nietzsche “falhou o reino espiritual: Dioniso (...) era tanto o deus da luz quanto Apolo, e era guia das Musas como aquele último”. No entanto, este artigo insiste no facto decisivo, e já sublinhado por nós, de as interpretações de Nietzsche irem para além do apertado quadro da ciência filológica da sua época, e cujas razões profundas interessa elucidar mais em pormenor.

⁵¹⁰ COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, *op.cit.* (p. 45-46).

Nas análises de Colli sobre Dioniso a partir dos textos antigos que nos chegaram acerca do deus⁵¹¹, Dioniso é tematizado como o deus de todas as contradições (é simultaneamente vida e morte, alegria e dor, êxtase e espasmo, benevolência e crueldade, caçador e presa, touro e cordeiro, macho e fêmea, desejo e distância, jogo e violência), e enquanto deus que morre, animal e deus, manifesta os pontos terminais da oposição que o homem traz em si próprio, a simultaneidade da oposição que alude à experiência indizível da totalidade. Personificando a totalidade que compreende todas as contradições, Dioniso nasce, de acordo com Colli, do anseio de um olhar sinóptico que quer experimentar a vida toda, do querer a totalidade da vida estando vivo, pertencendo ainda a uma vida, o que faz dele o deus do conhecimento e da sabedoria. Colli sublinha que, nas manifestações do seu culto, Dioniso se revela como “cifra arquetípica da sabedoria” por características que só se justificam numa perspectiva do conhecimento, nomeadamente no culto orgiástico, que não consistia simplesmente num desencadeamento animal dos instintos, envolvendo também dança, música, jogo, estado contemplativo, transfiguração artística, controlo de uma grande emoção (aspecto que Nietzsche já tinha visto quando chamou ao dionisiaco “instinto estético”). No culminar da excitação intervinha a ruptura contemplativa, artística, visionária, de uma distância cognoscitiva porque o êxtase não era a finalidade, mas o instrumento da libertação cognoscitiva. Ao «sair de si», rompida a sua individualidade, o iniciado via o que os não iniciados não viam e não podiam conhecer. O estado resultante da libertação dos vínculos individuais a que o culto orgiástico conduzia era a *manía*, a loucura, quer dizer, um estado da consciência que se contrapunha ao estado normal, quotidiano, e cujo resultado era uma visão. Para Colli, esta distância cognitiva resulta numa distância vital, abrindo a contradição capital de Dioniso: o impulso máximo de apropriação e expansão, de vontade de poder e de vontade de viver transformava-se num desdém pela vida, no distanciamento supremo. Isto significaria que Dioniso não era um deus da fecundidade — como pensava Nietzsche —, e a este distanciamento da sexualidade Colli chama “intuição pessimística acerca da vida”, que se repercutirá na tradição órfica dos mitos angustiantes e omofágicos e numa prática ascética de vida.

⁵¹¹ Reunidos traduzidos na obra *La sapienza greca I. Dioniso. Apollo. Eleusi. Orfeo. Museo. Iperborei. Enigma*, Adelphi Edizioni, Milano, 1995. Para a análise de Dioniso, cf. p. 15-23.

Ora, segundo julgamos poder defender, foi justamente a “intuição pessimística da vida” que o Dioniso de Nietzsche procurou desenvolver num sentido diferente do sentido órfico-ascético, num sentido de inspiração heraclitiana e não pitagórica. As análises de Colli confirmam a importância da matriz heraclitiana para o Dioniso de Nietzsche, em particular nos textos que deixou inéditos⁵¹², onde Dioniso é identificado com o «aíon» e com a criança que se olha ao espelho⁵¹³, e nos quais Heraclito é citado para mostrar que Dioniso significa «vida», «mundo»⁵¹⁴. Detivemo-nos já no termo «aíon» quando analisámos a imagem da criança que joga, e que é a imagem heraclitiana que supera o princípio de contradição, fazendo coincidir unidade e multiplicidade⁵¹⁵. É em Heraclito que Nietzsche encontra o seu *Leitmotiv*⁵¹⁶, aquilo a que na segunda *Consideração Intempestiva* chamou “a doutrina do devir soberano” que trata da “fluidez de todos os conceitos, tipos e géneros” e “da ausência de qualquer diferença fundamental entre homem e animal”⁵¹⁷. Como vimos já, Nietzsche desconfia da fixação filosófica do conceito de ser que esquece que a sua proveniência é a noção de vida⁵¹⁸. Elegendo heraclitianamente o devir, “o bater das ondas e o ritmo

⁵¹² Editados postumamente no volume *La ragione errabonda. Quaderni postumi*, Adelphi, Milano, 1982.

⁵¹³ *La ragione errabonda. Quaderni postumi, op. cit.*, p. 377.

⁵¹⁴ *La ragione errabonda. Quaderni postumi, op. cit.*, p. 378, 384, 413.

⁵¹⁵ Giorgio Colli fala da “coincidência insuperável de jogo e violência” originária, de que o espelho de Dioniso é um símbolo. Porém, para Colli, este símbolo não indica a antítese entre unidade e multiplicidade, mas entre realidade absoluta e aparência, sendo este o significado mais profundo de Dioniso: a vida como realidade absoluta, atemporal, o *aíon* de Heraclito (e que Kerényi reconheceu na *zoë*), em antítese à realidade da nossa vida temporal, que é a vida aparente. Os atributos de Dioniso, testemunhados pela tradição órfica antiga — os brinquedos, a bola, o pião — são neste contexto indicações da vida primordial onde não entra o conceito de necessidade, ligado ao nascimento da aparência, ao nexo da representação, ao devir. Ou seja, trata-se aqui, segundo o que a análise que dedicaremos aos textos subsequentes de Nietzsche parece confirmar, de uma interpretação metafísica que se distancia da nietzschiana e que considera que a nossa vida é uma aparência de outra realidade. Cf. *La ragione errabonda. Quaderni postumi*, p. 412-413). Trata-se, para Colli, de um “outro Dioniso”, de cujo sentido metafísico fala em *Dopo Nietzsche*, criticando o “imanentismo obstinado” de Nietzsche após o *Nascimento da Tragédia*, porque se, “ao olhar-se ao espelho, o deus vê o mundo como imagem própria”, “o mundo é portanto uma visão, a sua natureza é apenas conhecimento” e a “relação entre Dioniso e o mundo é a mesma que existe entre a vida divina, indizível, e o seu reflexo. Este último não oferece a reprodução de um rosto, mas a infinita multiplicidade das criaturas e dos corpos celestes, a imensa passagem de figuras e cores: tudo isto é rebaixado a aparência, a imagens num espelho. O deus não cria o mundo: o mundo é o próprio deus como aparência. O que pensamos ser a vida, o mundo que nos rodeia, é a forma como Dioniso se contempla, se exprime diante de si próprio. O símbolo órfico ridiculariza a antítese ocidental entre imanência e transcendência, sobre a qual os filósofos lançaram tanta tinta. Não existem duas coisas a respeito das quais se deva indagar se são separadas ou unidas, mas uma única coisa, o deus, do qual nós somos a alucinação.” (p.195). Sobre a interpretação colliana de Nietzsche, cf. BARBERA, Sandro, “Der «griechische» Nietzsche des Giorgio Colli” in *Nietzsche-Studien* 18 (1989), p. 83-102.

⁵¹⁶ Tal como defende Günter Figal em *Nietzsche. Eine philosophische Einführung, op. cit.*, p. 48 ss.

⁵¹⁷ VIH 9 (KSA 1, 319).

⁵¹⁸ FTG 11.

eternos das coisas” como objecto e matriz da filosofia, Nietzsche não vê na experiência da transitoriedade de todas as coisas “a punição do que entra no devir, mas a sua justificação”⁵¹⁹. Se esta compreensão da realidade levou Heraclito a “negar a dualidade de dois mundos completamente distintos (...), um mundo físico e um mundo metafísico”, a sua ideia “terrível e devastadora” da “inconsistência total de toda a realidade que apenas age e flui incessantemente” levou-o, porém, não a uma perda de confiança na vida, mas a um “feliz assombro” diante da mesma. Nietzsche situa-se nesta linhagem filosófica que, diante da transitoriedade de todas as coisas, não lamenta o facto de que tudo passa, e compreende antes que tudo está sempre a vir, que nada permanece idêntico e que a sua metamorfose constante é um sinal da força de vida, da vitalidade que anima e liga aquilo que existe, que, em rigor, é aquilo que existe. Esta ideia está presente, como se viu atrás, na relação da vida com a linguagem, e deve apresentar-se também na relação do filósofo com as suas criações conceptuais. É também neste contexto, como iremos ver, que se justifica a importância da noção de *nuance*, tão cara a Nietzsche.

A metáfora da soberania na expressão “devir soberano”, citada acima, remete para a ideia de que tudo é dominado pelo devir, tudo se transforma. O devir é também dar lugar a outra coisa, é mudança, um jogo de variações que evoca o jogo de destruição e construção lúdicas de que se falou já, como imagem de um movimento que não admite fixações definitivas, e que a filosofia tem por tarefa configurar se considera, como considerou Nietzsche, que o devir é onde todas as coisas encontram a sua realidade. Ao colocar a filosofia sob o domínio do deus Dioniso, Nietzsche pretende reanimar o movimento que lhe é próprio, no sentido descrito no ensaio *Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral*, e que se encontra ameaçado na modernidade em virtude da estabilização exangue e tirânica, do encapsulamento das formas apolíneas num esquematismo lógico, na erudição mórbida, na tendência sistemática e dogmática que, em última análise, se funda em preconceitos morais

⁵¹⁹ FTG 5. (trad.mod.) Não se referindo nem a Dioniso, nem a Apolo no ensaio sobre os pré-socráticos, é de notar que Nietzsche utiliza aqui a mesma expressão (“*diesem ewigen Wellenschlage und Rhythmus der Dinge*”) do que em NT 2 quando descreve a música apolínea: “*Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde.*” Isto parece-nos muito significativo porque indica que as figuras dos deuses e a questão do par plástico/musical se mantêm nos textos onde não são referidos exactamente da mesma maneira, mas através de variações e *nuances* que mostram como é a partir desses *Leitmotive* que é tecido todo o pensamento de Nietzsche, como esperamos conseguir dar conta no decurso do nosso estudo.

herdados da tradição metafísica, tais como os da verdade, da objectividade ou do conhecimento desinteressado e cuja genealogia revela serem negadores da vida. Se o Dioniso de Nietzsche contrariou a “intuição pessimística da vida” órfico-pitagórica, isso deveu-se, como iremos explicitar melhor, precisamente ao facto de Nietzsche considerar que a forma que essa intuição adquire na cultura europeia moderna é uma ameaça de decadência dos instintos tal, que transforma o conhecimento e a arte, não em afirmações da vida, mas na sua negação.

Retomemos um conjunto de perplexidades expressas por Colli a respeito do Dioniso de Nietzsche: “E Dioniso não é, então, talvez o deus do conhecimento? Se assim é, não será mentira afirmar que Dioniso é o deus que diz sim à vida? Se Dioniso é o deus que conhece, e se a verdade é a que pensa Nietzsche, o seu Dioniso teria horror à vida. Não é talvez Nietzsche, discípulo de Dioniso, o artista mentiroso que falsifica o seu mestre? A afirmação da dor é um paradoxo que não salva da angústia, porque Nietzsche não consegue encontrar uma estrutura teórica que sustentasse a sua aspiração a um optimismo dionisiaco (...)”⁵²⁰. Acontece, porém, que o Dioniso de Nietzsche não é o deus do conhecimento, mas um filósofo, e que Nietzsche não acredita que uma “estrutura teórica” pudesse sustentar um “optimismo dionisiaco”, criticando as filosofias sistemáticas e “teóricas” do seu tempo. Por outro lado, Nietzsche defende, não um optimismo, mas um “pessimismo dionisiaco”⁵²¹, que não é tanto um conceito teórico, como um oxímoro onde coexistem dor e prazer e no qual apresenta, como diz, o seu “*proprium e ipsissimum*”⁵²², quer dizer, a sua voz, a sua experiência, a “disposição pessoal” que via nos pré-socráticos, e não uma teoria abstracta, uma doutrina, um pensamento sistematizado⁵²³.

Devemos, contudo, sublinhar que, a despeito das suas críticas, Colli fez justiça ao esforço renovador do dionisiaco levado a cabo por Nietzsche, incluindo-o naquilo a que chamou “o grande pensamento”: “Não apenas reconhecer a animalidade no homem, mas afirmar na animalidade a essência do homem: este é o pensamento

⁵²⁰ COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, op.cit., p.125-126.

⁵²¹ GC 370.

⁵²² *Idem*.

⁵²³ Como diz no fragmento póstumo 9 [181] de 1887, “um *sistemático*, um filósofo que recusa conceder ao seu espírito mais tempo do que o tempo que ele próprio vive, tal como uma árvore, ganhando em extensão e alimentando-se insaciavelmente de si própria e que não terá descanso enquanto não tiver extraído de si e fabricado algo sem vida, um toco de madeira, uma coisa seca e quadrada, «um sistema».” (KSA 12, 445)

pesado, decisivo, portador de tempestade, o pensamento diante do qual todo resto da filosofia moderna é rebaixada a hipocrisia. Schopenhauer enunciou-o, e Nietzsche foi o seu único exegeta autêntico, verificando-o no campo dos acontecimentos humanos. (...) o símbolo daquela intuição total, unitária da vida é o deus reivindicado por Nietzsche. (...) Nietzsche conhecia lacunarmente os testemunhos históricos acerca da religião de Dioniso, mas aprofundou de modo total o significado do deus, com fulgurante adivinhação. No cristianismo ele combate a falsa religião, a religião racionalista, antropocêntrica, que deu ao homem uma posição isolada no mundo, e que para o fazer renegou a animalidade no homem. Durante muitos séculos os filósofos sofreram a maldição deste juízo – e ainda sofrem – e sonharam com soluções segregacionistas, racionalistas (fundadas justamente naquilo que nos pertence só a nós), «humanas». (...) Nietzsche, que usou todos os meios para que os homens escutassem de si tal verdade (...) apresenta-se diante de nós como um «libertador», para usar um epíteto com que os gregos designavam Dioniso.”⁵²⁴ Apesar das suas análises críticas tão profundas, Colli compreende que o Dioniso de Nietzsche é um “defensor da alegria”, fala do “deus-alegria Dioniso”, e noutro texto refere o seu “pessimismo afirmativo”⁵²⁵ e define o Dioniso nietzschiano como um defensor da alegria ao qual se chega pela dor. No texto onde Nietzsche apresenta o “pessimismo dionisíaco” encontramos, precisamente, a afirmação da dor como elemento constitutivo de toda a existência, de toda a arte e de toda a filosofia, bem como, não o seu elemento contrário, mas o seu “rival”⁵²⁶: o jogo, a alegria, a leveza, a saúde, a aparência, experiências que são o contra-movimento da dor, o seu refluxo, e que legitimam a afirmação da vida. A relação de Dioniso com a *Urlust*, com o prazer originário simbolizado pelo jogo da criança que brinca, implica uma valorização da vida e da sua força criadora a despeito do seu carácter trágico, que Nietzsche entendeu ser tarefa da filosofia mostrar. Também a arte tem esse papel, na medida em que “nenhuma arte é pessimista”, pois “toda a arte afirma” e é “o grande estimulante da vida”, como escreve em 1888⁵²⁷. No entanto, de acordo com o diagnóstico de Nietzsche, também a arte moderna está infectada de decadência (e teremos necessariamente de ver porquê), sendo à filosofia que compete criar os valores

⁵²⁴ COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche, op.cit.*, p. 103-104.

⁵²⁵ *La ragione errabonda. Quaderni postumi, op. cit.*, p. 148-153.

⁵²⁶ COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche, op.cit.*, p. 154.

⁵²⁷ Cf. FP 1888 11[415] (KSA 13, 193-194) e FP 1888 14[47] (KSA 13, 241).

afirmativos contra a tendência niilista europeia. É neste sentido que a filosofia é criação, que ela é “legislação”, como é dito no ensaio sobre os pré-socráticos e escrito também mais tarde⁵²⁸.

Ora, concebendo assim a filosofia, Nietzsche não podia basear a sua identificação com Dioniso nos mitos órficos, cuja avaliação da vida não era certamente uma afirmação da mesma. A compreensão nietzschiana do orfismo apresenta pontos de contacto com a sua leitura do pessimismo schopenhaueriano, que na *Gaia Ciência* Nietzsche considera ser um “pessimismo romântico” em tudo oposto ao “pessimismo dionisiaco”⁵²⁹. Para compreender o que separa Nietzsche do orfismo e o seu Dioniso do das doutrinas órficas, importa, por um lado, atentar na totalidade dos textos onde Nietzsche fala de Dioniso e do dionisiaco (não limitando a análise ao *Nascimento da Tragédia*), e ter em mente a filiação heraclitiana e não pitagórica do seu pensamento. Procuremos, então, responder à pergunta sobre como se liga e o que significa para Nietzsche o orfismo⁵³⁰.

Nietzsche conhecia bem a concepção antropológica do orfismo e reconhecia em Pitágoras o seu grande defensor. O despedaçamento de Dioniso pelos Titãs que comem a sua vítima e são punidos por Zeus foi interpretado pelos pitagóricos como o ponto de partida para uma antropologia baseada no pecado original e na necessidade de purificação e de ascetismo, segundo a qual a humanidade se enraizava num ciclo de metempsicose que implicava que, depois da morte, a alma era julgada e, ou punida, ou recompensada. Neste sentido, o orfismo assentava numa avaliação moral da existência, dificilmente compatível com a visão dionisiaca proposta por Nietzsche. Acreditando que o orfismo era uma das tradições mais antigas do pensamento grego,

⁵²⁸ SE 3, PABM 211.

⁵²⁹ GC 370.

⁵³⁰ Apoiamo-nos no estudo de BIEBUYCK, Benjamin/PRAET, Danny/VANDEN POEL, Isabelle, “The eternal Dionysus. The influence of Orphism, Pythagoreanism and the Dionysian Mysteries on Nietzsche’s Philosophy of Eternal Recurrence” in *Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption*, Band 149, Heft 1, Akademie Verlag, Berlin, 2005, p. 52-77. Os autores referem que o orfismo é o nome de um movimento filosófico-religioso muito diversificado que apareceu como resultado de uma mudança da consciência religiosa na segunda parte do século VI aC. A tradição órfica, cujos textos Nietzsche conhecia, funda-se num conjunto de teogonias à volta do mito do assassínio de Dioniso, identificado com Zagreu e Sabazius, mas também com Hades e Zeus, e Nietzsche menciona estas identificações no fragmento póstumo 3[82] de 1869/170 (KSA 7, 82), onde cita as palavras de Heraclito segundo as quais “Hades e Dioniso são um e o mesmo” (fragmento DK B 15).

Nietzsche interpretou o silêncio homérico sobre o orfismo⁵³¹ com base na incompatibilidade entre a concepção órfica e helénica da vida e do mundo. O tempo em que Nietzsche situa o orfismo é um tempo bárbaro e cruel, simbolizado no *Nascimento da Tragédia* por um Dioniso não grego: um “abismo” separava “o grego dionisiaco do bárbaro dionisiaco”⁵³², que representava uma espécie de selvajaria pré-homérica para a qual a vida era um castigo. No texto *A competição em Homero*, Nietzsche defende que o mundo de antes de Homero era o mundo “da noite e do terror”, e que “os nomes de Orfeu, de Museu e os seus cultos traem (...) a visão incessante de um mundo de luta e crueldade”, que conduz ao “asco pela existência, à concepção desta existência como uma punição a expiar, à crença na identidade entre existir e ser culpado”, que “não são especificamente gregos”⁵³³. É esta a base para a rejeição nietzschiana do orfismo, caracterizado em *A filosofia na época trágica dos gregos* como “capaz de captar abstracções e de pensar de modo não plástico”, quer dizer, não apolíneo e não filosófico⁵³⁴. Nietzsche considerou que, para os órficos, os deuses eram abstracções, a alma tinha uma vida distinta da do corpo e a natureza cruel da existência tornava-a “indigna de ser vivida”. Ora, esta negação da vida terrena é contrária às intuições fundadoras da filosofia de Nietzsche. Para os órficos, a salvação era uma recompensa por um percurso pessoal, por um modo de vida individual e ascético que implicava resignação, passividade, um padecimento voluntário continuado e sem interrupção. Por isso, Nietzsche não considerou Pitágoras um filósofo, mas um reformador religioso, vendo as teses científicas, astrológicas e matemáticas dos pitagóricos como desenvolvimentos tardios dos ensinamentos do mestre, exclusivamente preocupado com a salvação da alma.

No entanto, ao excluir o orfismo e o pitagorismo do século de Homero, Nietzsche não quis defender a imagem de uma Grécia pura, como vimos a propósito

⁵³¹ Acerca deste silêncio, considerado enigmático pela maior parte dos filólogos, cf. SEAFORD, Richard, *op.cit.*, p. 25ss.

⁵³² NT 2.

⁵³³ Cf. *Cinco prefácios a cinco livros não escritos*, Revista Prelo, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, Maio-Agosto 2006, p. 80-81 (tradução e apresentação de João Tiago Proença). É de notar que, na análise que faz das cosmogonias órficas, Clémence Ramnoux refere o Canto XIV da *Iliada*, no qual Homero menciona a noite com horror e atribui a génese de todas as coisas a um casal marinho, Oceano e Tétis. Apoiando-se nesta passagem, a filóloga defende que “o poeta teria, assim, morto o que vinha antes do primeiro casal como sendo algo da ordem do incognoscível e do inefável”. Cf. RAMNOUX, Clémence, *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1986 (p. 179). Para a passagem citada da *Iliada*, cf. HOMERO, *Iliada*, Livros Cotovia, Lisboa, 2005 (tradução de Frederico Lourenço), canto XIV (p. 282-297).

⁵³⁴ FTG 3 (trad. mod.).

do ensaio sobre os pré-socráticos e como desenvolve também no §149 de *A gaia ciência*⁵³⁵. O resignacionismo órfico representa, contudo, o oposto do génio helénico tal como é apresentado em *A competição em Homero*, onde se sublinha que os gregos foram “os homens mais humanos da antiguidade” porque reconheciam na cultura a coexistência da crueldade e do prazer na destruição. Isso explica que, quando confrontados com a barbaridade dionisiaca, os gregos não tivessem desviado os olhos negando aquela realidade e aquela compreensão da vida, ou procurando suprimi-la, mas procurassem dar-lhe uma forma apolínea, como foi o caso da tragédia ática. Assim, se é verdade que a figura de Dioniso que aparece no *Nascimento da Tragédia* se baseia na que foi transmitida pelo orfismo, Nietzsche considera, porém, que ela se transforma numa divindade helénica, aparecendo não apenas como um deus sofredor, mas também glorioso, triunfante, alegre. Os gregos não paralisaram diante dos “bárbaros dionisiacos”: Apolo oferece protecção a Dioniso, e isso mostra que a civilização grega se defendia pela mobilização das suas forças instintivas, alcançando a “reconciliação negociada”⁵³⁶ entre Apolo e Dioniso, que não se tratou de uma fusão, de uma síntese pacífica entre os dois, mas de uma luta renovada entre elementos diferentes que transformou cada um deles por ocasião do seu encontro.

No ensaio inédito intitulado *O nascimento do pensamento trágico*⁵³⁷, Nietzsche usa uma imagem muito significativa para explicar o modo como Apolo acolheu Dioniso, escrevendo que “*mit dem feinsten Gespinnst*”, Apolo envolve o Dioniso bárbaro num casulo, processo no qual “quanto mais poderoso se tornava o espírito artístico apolíneo, mais livre se tornava Dioniso”⁵³⁸. Nietzsche utiliza o verbo *umspinnen* e o substantivo *Gespinnst*, que aludem ao tecer das aranhas, e aqui o sentido é tanto o de tecer uma teia como o de encapsular a vítima num casulo antes de ingerir o seu sangue⁵³⁹. A imagem ilustra a transformação sofrida por Dioniso, que

⁵³⁵ Nietzsche defende aqui que as seitas platónicas, pitagóricas e órficas não se tornaram maciças na Grécia por causa da “alta cultura” dos gregos de então, cuja força advinha da complexa composição da identidade grega. Esta identidade era constituída por uma mistura de múltiplos elementos e resultou do modo específico de relação inter-cultural tematizado já em NT.

⁵³⁶ NT 1.

⁵³⁷ *Die Geburt des tragischen Gedankens* (KSA 1, 579-599).

⁵³⁸ KSA 1, 584.

⁵³⁹ Trata-se de uma imagem a que Nietzsche recorre com frequência nos seus textos (eg, FTG 11, HH 231, VS 9, Za “Canção do Sonâmbulo”), e teremos ocasião de nos demorar em duas ocorrências que consideramos decisivas para a compreensão do conceito de liberdade no pensamento de Nietzsche. Também as imagens da ingestão de sangue e de vampirismo e o seu contraste com figuras de aspecto anémico e fantasmático são usadas por Nietzsche para caracterizar a relação da filosofia com a vida dos

não se torna um pilar da civilização grega de modo autónomo, mas em resultado da relação com Apolo. Ao mesmo tempo, Apolo também se transforma no processo de dar uma nova forma a Dioniso ao ingerir o seu sangue estrangeiro, e é essa interacção que Nietzsche considera ser o segredo da identidade grega. É por isso que, faltando um dos elementos, o processo dinâmico da relação dos instintos perde vitalidade, paralisa, degenera e enquista, como acontece ao apolíneo encapsulado, por sua vez, no “esquematismo lógico” pelo poder do instinto socrático e, assim, transformado em casca morta.⁵⁴⁰ A troca viva acaba, petrifica-se numa uniformidade exangue, na abstracção do elemento vivo que caracteriza ainda a época moderna: “ao contrário dos modernos, para os quais a realidade mais pessoal se sublima em abstracções, para os gregos a máxima abstracção concretizava-se numa pessoa”⁵⁴¹. Ao capturar subtilmente a sua vítima, Apolo comportou-se como uma aranha cuja teia era porosa, transparente, maleável, susceptível de variações de forma. Para Dioniso, a envolvimento na teia promete, por seu lado também, uma metamorfose, como a da borboleta que sai do casulo, o que explica por que razão a força de Apolo se liga com a liberdade de Dioniso. Neste contexto, e atribuindo a Apolo o papel de opositor e salvador de Dioniso, pode dizer-se que Nietzsche seguiu a tradição, tendo continuado a usar este modelo de relação quando concebe mais tarde a hipótese da vontade de poder, como teremos oportunidade de ver⁵⁴².

Mas se o Dioniso de Nietzsche não coincide com o órfico-pitagórico, isso deve-se ainda a dois outros aspectos que interessa analisar, e que se prendem com a sua caracterização como deus filósofo. Enquanto tal, Dioniso mantém necessariamente uma relação simultaneamente com os instintos e com os conceitos,

filósofos, em particular dos filósofos modernos, como é o caso no §372 da *Gaia Ciência*, que analisaremos adiante.

⁵⁴⁰ Esta ideia surge ainda em 1888, num texto póstumo sobre o Deus cristão: “Quando os mais fracos dos fracos, os metafísicos e escolásticos, se tornam senhores dele [do deus cristão] tecem à sua volta, por dentro dele, até que ele se torna no retrato dos primeiros, numa aranha. Agora tece ela o mundo inteiro a partir de si mesma.” (KSA 13, 523).

⁵⁴¹ FTG 3.

⁵⁴² A partir de 1880 refere-se-lhe como “*Einverleibung*”, incorporação. No estudo citado acima, os autores assinalam que Apolo também não permanece idêntico e sofre transformações (Homero, Pítia, oráculo delfico, Pitágoras, Licurgo), aproximando-se assim do “espírito dionisiaco”, símbolo da mudança constante. Apolo protege os homens da verdade e do sofrimento e garante a estabilidade política, e a sua contrapartida é o culto revolucionário dionisiaco que consiste na revelação do conhecimento místico a grupos de iniciados e na desestabilização da ordem política, de tal modo que também Dioniso acaba por ser apresentado como um “tecedor” que combina destruição e criação no fragmento póstumo 7[122] de 1870/1871 (KSA 7, 175). Cf. BIEBUYCK, B./PRAET, D./VANDEN POEL, I., “*The eternal Dionysus. The influence of Orphism, Pythagoreanism and the Dionysian Mysteries on Nietzsche’s Philosophy of Eternal Recurrence*”, *op.cit.*

se levarmos em consideração o que Nietzsche escreve sobre a filosofia nos textos de 1873 que analisámos acima. Ou seja, enquanto filósofo, Dioniso terá de apresentar alguma afinidade com o que caracteriza os que praticam a filosofia, e estes serão, por sua vez, de algum modo afins ao deus múltiplo e cambiante, que é avesso a fixações definitivas, mas sofre metamorfoses nas quais podemos reconhecer o instinto metafórico ou “saltitante” com que Nietzsche definiu a filosofia. Que relação, porém, pode Nietzsche estabelecer entre a filosofia — um “pensamento impuro” no qual assenta “toda a crença no valor e na dignidade da vida”⁵⁴³, uma actividade difícil de definir e criadora de conceitos, ligada, portanto, ao instinto criador e à linguagem, e que a cultura ocidental tingiu de uma pureza abstracizante, sistemática, racional — com um deus que tem laços profundos com a animalidade, que é o “grande deus ambíguo e tentador”, o qual, “em certas circunstâncias”, ama os homens e pensa muitas vezes no modo como os pode tornar “mais fortes, piores e mais profundos; e também mais belos”⁵⁴⁴? E qual a pertinência de inverter a tradição e substituir a divindade apolínea pela dionisíaca como divindade filosófica? Quem ou o que é, afinal, Dioniso?

Pessimismo, ascetismo e Sócrates praticante de música

Referimos acima a noção “pessimismo dionisíaco”, mas o seu esclarecimento carece ainda do desenvolvimento adequado. Para o levar a cabo, é essencial aprofundar primeiro o conceito de pessimismo, as suas consequências na filosofia de Schopenhauer e as perigosas variações no niilismo que Nietzsche diagnostica na Europa moderna, para depois estabelecer devidamente a relação que tem com o Dioniso de Nietzsche. O interesse de Nietzsche pelo conceito de pessimismo não é,

⁵⁴³ HDH 33 (trad. mod.). Como nota Olivier Ponton, a expressão “pensamento impuro” surge também nos fragmentos póstumos 9[1] de 1875, e 17[1] e 17[79] de 1876, no contexto da discussão sobre o papel da arte na vida e na sua relação com a filosofia. O comentador serve-se da expressão de Nietzsche para demonstrar o modo como, seguindo a inspiração grega, em *Humano, demasiado humano* o erro, a mentira, o jogo, a beleza e a arte são usados para inverter a estética schopenhaueriana do conhecimento puro e a aspiração filosófica ao conhecimento da verdade. Neste contexto, segundo Ponton, “a arte já não tem a função de dar um sentido, um valor, um alvo à existência, e de responder a uma necessidade metafísica da humanidade”, mas de envolver a vida num tecido de beleza (p. 242). PONTON, Olivier, *Nietzsche — Philosophie de la légèreté*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2007 (em particular, cf o capítulo IV, “*L’embellissement de la vie*”, p. 183-253).

⁵⁴⁴ PBM 295.

em rigor, apenas devedor da descoberta da obra de Schopenhauer⁵⁴⁵, mas também das suas leituras das obras dos filósofos Eugen Dühring, Philipp Mainländer, Julius Bahnsen e, sobretudo, Eduard von Hartmann⁵⁴⁶. A importância de Schopenhauer é, porém, central, tanto pelos problemas e conceitos com que a sua filosofia mais perturbou Nietzsche, quanto pelo modo como este último os tentou solucionar. O problema crucial é, certamente, o da concepção pessimista da vida com a qual, de algum modo, Nietzsche nunca deixará de se ocupar, sempre e desde o início dentro do espírito do novo questionamento filosófico que propõe. Esta novidade não esconde a dívida para com a tradição filosófica ocidental de que Nietzsche se sente herdeiro, em particular, dada a sua formação filológica, enquanto herdeiro da Antiguidade. Essa herança tem um papel decisivo na sua proposta filosófica e na tentativa de resposta à ameaça que sente pesar sobre a cultura europeia e também sobre o futuro da filosofia. Isto não significa, como se disse já, que Nietzsche admita como possível ou sequer desejável reinstaurar a visão grega do mundo, voltar para trás. A sua preocupação é com o presente e o futuro da cultura europeia, e é nesse horizonte que faz sentido o estudo e o conhecimento do passado, como defende na segunda *Consideração*

⁵⁴⁵ A este respeito, e com base na correspondência da época da sua juventude, Curt Paul Janz informa-nos que Nietzsche terá lido *O Mundo como Vontade e como Representação* entre os últimos dias de Outubro e os primeiros de Novembro de 1865. O biógrafo considera que a leitura de Schopenhauer produziu efeitos profundos em Nietzsche, em particular morais, entre os quais conta a valorização da negação e da renúncia, da arte desinteressada, da música e, sobretudo, do absurdo da existência, que o lança num furioso inquérito contra si próprio, aparecendo-lhe como única saída possível a ascese. No entanto, Janz sublinha que este juvenil impulso ascético não dura muito tempo, e que Nietzsche compreende que as suas afinidades com Schopenhauer não residiam na doutrina da renúncia e na recusa do mundo, mas na personalidade do filósofo, que lhe aparece cada vez mais como um educador, sendo nessa qualidade que o evocará na terceira *Consideração Intempestiva* escrita em 1874. Em Schopenhauer Nietzsche encontra uma luta intransigente pela verdade que se transformará no modelo para a sua própria exigência de probidade filosófica. Para Janz, é a Schopenhauer que Nietzsche deve a descoberta filosófica da dimensão trágica da vida e aquele tornar-se-á o ponto de apoio intelectual que a sua sede de veneração exigia. Isto implica, como iremos mostrar, que para honrar o seu “educador”, Nietzsche seguiu a sua convicção de que “se recompensa-se mal um professor quando se permanece sempre unicamente o seu discípulo.” (Za I “*Da virtude que oferece*”, 3). Ou seja, como veremos, Nietzsche esforçou-se por “espreitar para fora do seu ponto de apoio”, como diz num texto póstumo que citaremos adiante, e por procurar responder aos problemas com que a filosofia de Schopenhauer o confrontou, nomeadamente, o problema do valor da vida. Cf. JANZ, Curt Paul, *Nietzsche. Biographie*, Tome I, *Enfance, jeunesse, les années bâloises*, Gallimard, Paris, 1984 (Primeira Parte – Infância e juventude, VII, “*Os dois primeiros anos em Leipzig*”, p.143-190).

⁵⁴⁶ Referidos em GC 357. Sobre a relação de Nietzsche com os filósofos pessimistas do seu tempo, e também sobre a influência da leitura de Nietzsche da obra do poeta italiano Giacomo Leopardi, cf. o recente estudo de DAHLKVIST, Tobias, *Nietzsche and the Philosophy of Pessimism. A Study of Nietzsche's Relation to the Pessimistic Tradition: Schopenhauer, Hartmann, Leopardi*, Uppsala University, Stockholm, 2007. O autor nota que é a partir de 1869 que o interesse de Nietzsche pelo pessimismo schopenhaueriano o começa a interessar de modo mais decisivo enquanto “doutrina teórica com consequências práticas”, e que esse interesse é muito mais visível nos textos póstumos dos anos 1869 a 1872 do que no *Nascimento da Tragédia* (Cf. Part II: “*The Early Nietzsche and Pessimism*”, p.132-146).

Intempestiva. O sentido das actividades filosóficas e filológicas para o presente não é o de acumular uma erudição estéril e “alexandrina” acerca do passado, mas o de alargar a perspectiva temporal para além daquela em que se vive e nesse alargamento incluir também o futuro. É este o sentido da “intempestividade” da filosofia de Nietzsche, tal como ele próprio a define: “eu sou discípulo de épocas mais antigas, nomeadamente da antiguidade grega, e apenas nesta medida pude fazer em mim mesmo, enquanto filho do tempo presente, descobertas tão intempestivas. É a minha profissão de filólogo clássico que me dá o direito de o dizer: pois não sei que sentido poderia ter a filologia clássica hoje senão o de exercer uma influência intempestiva, quer dizer, agir contra o tempo, portanto, sobre o tempo e, esperemo-lo, em benefício de um tempo por vir.”⁵⁴⁷

Foi a partir deste ponto de vista que Nietzsche pensou a relação da figura de Dioniso com a noção de pessimismo. O movimento de pensamento nos textos de 1872 e 1873 consiste, em grande medida, na modalidade de questionamento que Nietzsche identifica com a tarefa da filosofia: incorporar conceitos estabelecidos para com eles criar novos conceitos, na dinâmica de destruição e criação que tivemos oportunidade de esclarecer. Tal tarefa pressupõe diálogo entre filósofos (vivos e mortos), a “polifonia” de que se falou atrás, relações com conceitos filosóficos consagrados e a escolha desses conceitos e não de outros. Mais do que isso, trata-se de questionar os conceitos já fixados através do seu confronto com a experiência vivida da qual nascem, quer dizer, pondo em causa a sua adequação e criar novos conceitos, uma nova linguagem, como dirá mais tarde, cujo destino será idêntico, desde que continuem a existir seres humanos dedicados à actividade filosófica. A filosofia consiste, portanto, num jogo crítico e constante que não surge *ex nihilo*, que pressupõe uma fixação conceptual anterior da qual o filósofo parte, e que conjuga as dinâmicas de destruição e criação a que já fizemos menção. A vida da filosofia depende deste jogo, quer dizer, por um lado, que a filosofia tem a ver com o dinamismo próprio do pensamento a que podemos chamar a sua vitalidade, por outro que, enquanto actividade constantemente recomeçada e potencialmente infinita de criação de conceitos, a sua continuidade, a condição da sua subsistência é o aparecimento de filósofos cujo instinto de metafórico — que é um instinto legislador, como Nietzsche nunca deixará de insistir — os move e motiva para essa tarefa

⁵⁴⁷ VIH Prefácio (KSA 1, 247).

dinâmica. É neste contexto que Nietzsche rejeita o modelo da filosofia sistemática, chegando a declarar num fragmento póstumo: “não sou suficientemente limitado para um sistema — nem mesmo para o meu próprio sistema...”⁵⁴⁸. A limitação a que Nietzsche se refere enraíza-se, na verdade, numa crença que indica a incapacidade ou a recusa de pensar a realidade como tecida por tensões irreduzíveis, quer dizer, a incapacidade de pensar a realidade como trágica, como “o conflito de dois pólos que possuem cada um o seu direito, ou seja, o conflito irreconciliável, a tensão insolúvel”⁵⁴⁹. Para Nietzsche, a sistematicidade promove a dialética entendida como superação da contradição num resultado unitário, numa síntese. Assim, compreende qualquer sistema como teleológico, tendente para uma finalidade, para a integração num conjunto e para a dissolução das tensões. A “vontade de sistema”⁵⁵⁰ impede ainda, segundo Nietzsche, a arte da *nuance*, tomada como está sempre pela obsessão com a coerência do conjunto que torna insensíveis as pequenas diferenças, as singularidades, o que existe de único e de incomparável, o irreduzível, o “pessoal”. O sistema é, portanto, simplificador, tirânico, e absolutiza um ponto de vista que considera conclusivo, conciliatório, “bom”, “justo”, quando, em rigor, o pensamento não é uma pacificação, um término, um encerramento, mas alargamento, a continuação da relação de tensão entre instintos, embora só nos chegue à consciência o seu aspecto final: “Nós, a quem apenas as últimas cenas de reconciliação e balanço final deste longo processo chegam à consciência, pensamos que *intelligere* seja algo de conciliatório, justo, bom, algo que se opõe essencialmente aos instintos; quando é apenas uma certa conduta dos instintos entre si.”⁵⁵¹

⁵⁴⁸ FP 1887/1888 10[146] (KSA 12, 538). Discutindo a filosofia a-sistemática de Nietzsche, Karl Löwith defendeu que ela constitui, na verdade, um “sistema em aforismos”, sublinhando com esta expressão que se o pensamento de Nietzsche se oferece de um modo disperso e aforístico, ele possui, no entanto, uma rigorosa coerência. Cf. LÖWITH, Karl, *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*, Calmann-Lévy, Paris, 1991, p. 19 ss. Por seu lado, Walter Kaufmann aproxima Nietzsche de Platão, afirmando que foi, não um “pensador de sistemas”, mas um “pensador de problemas” (cf. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, op.cit., p. 82). Mais recentemente, Patrick Wotling mostrou de um modo que nos parece absolutamente convincente que a rejeição nietzschiana do pensamento sistemático assenta na compreensão de que aquele é fruto de um preconceito moral. Apoiaremos o que se segue na sua análise. Cf. WOTLING, Patrick, *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*, Paris, Flammarion 2008 (Cap. 4, “Le refus du système. L'art de se faire passer pour plus stupide qu'on ne l'est”, p. 103-141).

⁵⁴⁹ WOTLING, Patrick, *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*, op.cit., p. 111.

⁵⁵⁰ FP 1886/1887 9 [188] (KSA 12, 450): “A vontade de sistema: num filósofo, moralmente falando, uma corrupção refinada, uma doença do carácter, imoralmente falando, a vontade de se mostrar mais estúpido do que é — mais estúpido quer dizer: mais forte, mais simples, mais impetuoso, mais inculto, mais autoritário, mais tirânico...”

⁵⁵¹ GC 333.

Voltaremos ainda à relação íntima entre pensamento e instintos. Por ora, importa ver que foi precisamente esta “lógica de sistema, a falsificação de homem de sistema” que Nietzsche considera ter impedido Schopenhauer de ver na tragédia “um tónico”⁵⁵², uma estratégia de expansão da vida. O sistema traduz, assim, também um fechamento de perspectivas, promovido pelo sentimento de se atingir um ponto inultrapassável que faz com que o filósofo rejeite a ideia de ver um dia os seus conceitos superados. Neste sentido, Nietzsche vê um antagonismo entre a vontade de sistema e a vida do pensamento, sendo esta entendida como um análogo do movimento trágico e dionisíaco de criação e destruição, tal como é proposto na metafísica de artista do *Nascimento da Tragédia*, livro onde, no entanto, não é a filosofia, mas a arte que surge como protagonista desta dinâmica. Um dos conceitos centrais com que Nietzsche se debate já nessa obra é o conceito schopenhaueriano de pessimismo, e é no confronto com ele que nasce o conceito de dionisíaco. A arte é o domínio onde Nietzsche procura rectificar Schopenhauer, como o esclarecera já numa carta de 4 de Agosto de 1871 a Erwin Rohde, onde fala do texto *Sócrates e a tragédia* (1871)⁵⁵³ que antecipa algumas teses desenvolvidas no livro de 1872: “Deves ter sentido o estudo de Schopenhauer por todo o lado, e também no estilo: mas uma curiosa metafísica da arte que forma o pano de fundo é propriedade minha (...)”⁵⁵⁴. O pessimismo é o problema para o qual a arte é, nesta obra — mas não, como vimos, nos textos inéditos seus contemporâneos —, a solução. A tese que Nietzsche propõe para refutar as conclusões do pessimismo schopenhaueriano (a saber, a conclusão de que a renúncia da vontade de viver é a única solução para uma vida considerada absurda ou para aquilo a que Nietzsche chama “asco” pela existência⁵⁵⁵) é a de que, se o conhecimento da verdade conduz ao pessimismo, a arte é necessária para salvar o homem⁵⁵⁶. É neste sentido que a arte é “medicinal”⁵⁵⁷, terapêutica (atributos tradicionalmente atribuídos a Apolo), não porque ela distrai os homens da ausência de sentido que o conhecimento revela, mas apenas na medida em que se liga

⁵⁵² FP 1888 15[10] (KSA 13, 409-411).

⁵⁵³ *Sokrates und die Tragödie* (KSA 7, 533-550). Trata-se de um texto de 1871 onde Nietzsche antecipa algumas das teses principais que serão desenvolvidas em NT.

⁵⁵⁴ KSB 3, 216. Como nota Montinari comentando esta carta, a inovação de Nietzsche em relação a Schopenhauer consiste no facto de a vontade não ser negada na contemplação estética — “jogando consigo mesma, justifica-se na existência enquanto fenómeno estético”. MONTINARI, Mazzino, *Che cosa ha detto Nietzsche*, Adelphi, Milano, 2003 (p.85).

⁵⁵⁵ NT 7.

⁵⁵⁶ Como diz em NT 7, “Salva-o a arte e através da arte salva-o a vida.”

⁵⁵⁷ Cf. FP 1872/1873 19[52] (KSA 7, 436).

intimamente com esse conhecimento da verdade da existência, do *Urschmerz* que está no fundamento da vida e do mundo — conhecimento a que Nietzsche chama “trágico”, e cujo mitigar implica uma arte onde o apolíneo intervém.

Ora, Schopenhauer concebeu o mundo da individuação como um mundo de ilusão e sofrimento, e entendeu a vontade que nele se exprime como moralmente inaceitável porque indiferente ao destino dos indivíduos. A consciência disto só é possível por uma ocasião excepcional onde o *principium individuationis* é suspenso e se toma conhecimento de que a vida é sofrimento, sendo desta compreensão que advém a visão pessimista da vida. No §16 do *Mundo* Schopenhauer declara que “existe uma contradição notória em querer viver sem sofrer, contradição que está totalmente envolvida nas palavras «vida feliz».”⁵⁵⁸ A contemplação estética é, para Schopenhauer, uma ocasião que permite uma suspensão do nosso modo habitual de nos relacionarmos com o mundo, que é uma relação de interesse onde os objectos são vistos, quer como ameaças, quer como potenciais satisfações dos nossos desejos. O interesse resulta da manipulação que a vontade faz dos objectos que percebemos, e na contemplação estética esse interesse é suspenso: a percepção torna-se desinteressada, objectiva, a individuação é suspensa e a dor também desaparece porque já não sentimos a disjunção entre a vontade e o mundo. No estado estético somos libertados da pressão da vontade, e ele é apenas uma indicação do estado ascético, onde a vontade não é silenciada apenas momentaneamente, mas para sempre⁵⁵⁹. No §51, Schopenhauer defende que “(...) na tragédia vemos as naturezas mais nobres renunciarem, após longos combates e longos sofrimentos, aos fins perseguidos tão ardentemente até aí, sacrificarem para sempre as alegrias da vida, ou mesmo desembaraçarem-se voluntariamente e com alegria do fardo da existência”, e que “a verdadeira significação da tragédia” consiste em que “o herói não expia os

⁵⁵⁸ SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 146.

⁵⁵⁹ Na sua discussão da compreensão schopenhaueriana da transformação do sujeito em “sujeito puro do conhecimento” na contemplação estética, Julian Young objecta a Schopenhauer o facto de o estado estético não provocar emoções, uma vez que a ênfase de Schopenhauer é na função cognitiva da arte. Mais do que isso, Schopenhauer não considera a possibilidade de uma resposta pessoal, individualizada, à obra de arte, sugerindo antes emoções despersonalizadas, das quais o melhor exemplo se encontra na sua discussão do sublime que consiste, tal como para Kant, no tornar-se sensível do “supra-sensível em nós” (*Crítica da faculdade do juízo* §27), ou seja, de uma emoção universal, despersonalizada. Do ponto de vista nietzschiano, estas considerações parecem-nos inteiramente justas e estarão, como veremos, na origem das suas críticas às noções de desinteresse e objectividade. Cf YOUNG, Julian, *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992 (capítulo I “Schopenhauer” (p. 5-24).

seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, o crime da própria existência.”⁵⁶⁰ Mas não é apenas na tragédia que a renúncia aos fins perseguidos e às alegrias da vida é considerada por Schopenhauer como a redenção do “crime” da existência, pois, na medida em que a essência íntima de todas as coisas é um esforço contínuo de apropriação que corresponde à vontade, e na medida também que nenhuma satisfação dura, sendo apenas o ponto de partida para um novo desejo, parece não existir fim para o esforço, ou seja, termo para o sofrimento, pelo que “toda a vida é sofrimento”⁵⁶¹. A visão pessimista de Schopenhauer concebe, portanto, a existência humana como “uma contínua transição do presente para a morte, um constante morrer” e como uma oscilação entre sofrimento e tédio⁵⁶². Sendo “a satisfação, a felicidade, como lhe chamam os homens (...) apenas algo de negativo” — pois provêm de um desejo, e todo o desejo é privação —, qualquer satisfação pode então ser apenas um alívio de uma dor, pelo que “a falta, a privação, a dor, eis o que é positivo e que se nos oferece sem intermediário.”⁵⁶³ A vida humana é, portanto, “um estado de total infelicidade”⁵⁶⁴.

É neste contexto que Schopenhauer condena a procriação enquanto afirmação mais decisiva da vontade de viver, correspondente a um perpetuar do sofrimento individual: “Com essa afirmação que ultrapassa o corpo do indivíduo e vai até à produção de um novo corpo, também a dor e a morte (...) são novamente afirmadas”⁵⁶⁵. Nesta visão radicalmente pessimista da vida poder-se-ia pensar que a solução para o fim do sofrimento fosse uma única, o suicídio. No entanto, não é assim que pensa Schopenhauer. Com efeito, o filósofo concebe o suicídio como uma afirmação e não como uma negação da vontade, na medida em que “o suicida quer a vida e apenas está insatisfeito com as condições da vida que lhe coube. Por conseguinte, destruindo o o fenómeno singular [o seu corpo], não é à vontade de viver, mas apenas à vida que ele renuncia. (...) a certeza de que a vontade nunca terá falta de fenómenos apoia a acção, também no suicídio.”⁵⁶⁶ O que contraria a afirmação da vontade de viver não é, portanto, o suicídio, mas a negação dessa

⁵⁶⁰ *Mundo* §51, *Sämtliche Werke, op.cit.*, Band I, p. 354.

⁵⁶¹ *Idem*, §56, p. 426.

⁵⁶² *Ibidem*, §57, p. 427.

⁵⁶³ *Ibidem*, §58, p. 438.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, §59, p. 443.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, §60, p. 450.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, §69, p. 541.

vontade por aquele que toma conhecimento de que toda a existência é sofrimento, agindo esse conhecimento como um calmante da vontade: “Então a vontade desliga-se da vida: estremece perante os seus prazeres, nos quais reconhece a afirmação da mesma. O homem chega ao estado de abnegação voluntária, de resignação, de serenidade (*Gelassenheit*) verdadeira e de abandono absoluto da vontade.”⁵⁶⁷ O ascetismo é a forma de vida que traduz a negação da vontade de viver, e nele a vontade não se acalma apenas por momentos, como no momento da contemplação estética, mas fica completamente aniquilada: “Pela expressão ascetismo (*Askesis*), que já empreguei tantas vezes, entendo rigorosamente a ruptura intencional da vontade através da recusa do que é agradável e da procura do desagradável, a escolha de um modo de vida penitente e a auto-mortificação para chegar à mortificação da vontade.”⁵⁶⁸ Assim, é o ascetismo, e não o suicídio, que representa a solução schopenhaueriana para o problema da existência.

Ora, num texto póstumo de 1869/1870, Nietzsche escrevera: “A tragédia é o poder natural medicinal contra o dionisíaco. A vida tem de ser possível: portanto, o puro dionisíaco é impossível. Pois o pessimismo é ilógico na prática e na teoria. Uma vez que a lógica é apenas a *mechane* da vontade.”⁵⁶⁹ A ideia aqui é a de que o dionisismo no seu sentido órfico, cujos ecos Nietzsche parece encontrar em Schopenhauer, contradiz a vida que “tem de ser possível”. Defendendo a ausência de sentido e valor da vida, a perspectiva pessimista contradiz-se a si própria, é “ilógica” de um ponto de vista teórico porque logicamente absurda, e contraditória de um ponto de vista prático porque é este ponto de vista que a lógica serve enquanto instrumento da vontade. A lógica pura não tem sentido, tal como um ponto de vista puramente pessimista o não tem, porquanto ambos só se justificam, só são legítimos, como dirá Nietzsche mais tarde a respeito da arte e da ciência, “sob a óptica da vida”⁵⁷⁰. Para Nietzsche, em vez de oferecer uma suspensão da vontade, a arte é uma força afirmativa da vontade, quer dizer, da existência. O conhecimento teórico, conceptual,

⁵⁶⁷ *Ibidem*, §68, p. 515.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, §68, p. 532.

⁵⁶⁹ FP 3[32] (KSA 7, 69).

⁵⁷⁰ NT, “Ensaio de Autocrítica” 2. Cf. também a este respeito o FP 3[95] de 1869/1871 (KSA 7, 86): “Não podemos sair para fora da vontade: a moral, a arte só existem para a servir e apenas trabalham para ela. (...) O pessimismo é não-prático e inconsequente! O não-ser não pode ser uma finalidade. O pessimismo só é possível no domínio dos conceitos. A existência apenas é suportável com a crença na necessidade do processo de mundo. Esta é a grande ilusão: a vontade faz-nos agarrar à existência e torna qualquer convicção numa opinião que torna a existência possível. (...)”

de que o fundamento do mundo é uma vontade una e cega e de que a não existência seria preferível à existência, não conduz, portanto, em Nietzsche, à negação do mundo e da vida, pois mesmo o resignacionismo, a vida ascética ou, como diz Nietzsche num outro fragmento póstumo, o “quietismo”⁵⁷¹ não são negações da vida, mas formas específicas de viver. É assim que Nietzsche considera também, já no *Crepúsculo dos Ídolos*, a forma de vida decadente a que pertence o pessimismo de Schopenhauer. Fazendo o elogio do suicídio como uma morte livremente escolhida, Nietzsche subscreve a tese schopenhaueriana segundo a qual a morte individual pode ser uma afirmação da vida. Mas a ideia de Nietzsche é a de que a auto-supressão de um indivíduo só promove a vida na medida em que o suicídio for um acto livre, uma morte que “vem ter comigo porque eu quero” e que não é “uma injúria à terra”⁵⁷². Se o suicídio é uma afirmação da vida, isso implica, para Nietzsche, que esse acto não constitui uma expressão de descontentamento com a existência individual, nem uma injúria da existência em geral, mas um “resumo da vida”⁵⁷³. Ou seja, Nietzsche considera que uma vida passada na renúncia é mais nociva do que a sua supressão, mantendo, assim, a sua ideia dos fragmentos póstumos da juventude, segundo a qual um pessimismo coerente teria como consequência prática o suicídio: “O pessimismo, *pur, vert*, só se demonstra a si mesmo mediante a auto-refutação dos senhores pessimistas: há que dar mais um passo na sua lógica, não apenas negar o mundo como vontade e representação, como fez Schopenhauer — há que negar, antes do mais, Schopenhauer...”⁵⁷⁴ Não se suicidando — e não levando a vida de um santo ou de um asceta —, Schopenhauer amou, na verdade a vida, tal como amou a música: “Schopenhauer, apesar de pessimista, na verdade tocava flauta... diariamente, depois do jantar. (...) Pergunte-se de passagem: um pessimista, um negador de Deus e do mundo, que se detém diante da moral *laede neminem*, é, realmente, um pessimista?”⁵⁷⁵

Ora, se os gregos eram pessimistas, se estes sabiam, como nenhum outro povo, que a vida é feita de sofrimento, esta sabedoria não conduziu na cultura helénica à consequência lógica e prática coerente, o suicídio. Se o seu conhecimento era um

⁵⁷¹ FP 1870/1871 5[31] (KSA 7, 100).

⁵⁷² Za I “Da morte voluntária”.

⁵⁷³ CI “Incursões de um Extemporâneo” 36.

⁵⁷⁴ *Idem*.

⁵⁷⁵ PBM 186. Ainda sobre a questão do suicídio em Nietzsche, cf. MEYER, Theo, *Nietzsche und die Kunst*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1993 (p. 65ss).

conhecimento trágico, quer dizer, não optimista, eles foram salvos das consequências práticas do pessimismo pela arte. Essa arte foi a tragédia ática, na qual “se mostra a beatitude no conhecimento da dor suprema” onde “a vontade triunfa”, pois “a sua configuração mais terrível é considerada como a fonte de uma possibilidade da existência”⁵⁷⁶. O que é importante sublinhar aqui é a ideia anti-schopenhaueriana presente na noção do triunfo da vontade no conhecimento do sofrimento supremo. Se, para Schopenhauer, a arte nos liberta temporariamente do sofrimento, Nietzsche considera antes que a arte nos faz sentir e compreender que o sofrimento é inerente à vida, mas que em vez de nos fazer querer negá-la, nos faz querer afirmá-la. Os mecanismos com que a tragédia nos apresenta a necessidade do sofrimento e com os quais, simultaneamente, nos oferece consolo para esse sofrimento são apresentados no *Nascimento da Tragédia*: a arte faz-nos acreditar no valor da vida e nenhuma forma de arte é mais poderosa do que a tragédia, enquanto vitória da beleza sobre a verdade⁵⁷⁷ ou transfiguração do sofrimento.

No “*Ensaio de Auto-crítica*”, Nietzsche conta-nos que *O Nascimento da Tragédia* foi escrito no interior de um horizonte pessimista⁵⁷⁸, mas a relação de

⁵⁷⁶ FP 1870/1871 5[44] (KSA 7, 120). Sandro Barbera e Giuliano Campioni mostram como as críticas de Nietzsche à cultura moderna são acompanhadas da proposta de uma cultura cujo valor consiste na sua capacidade de se aproximar do fundo vital dionisíaco de um modo não destrutivo, tal como acontecia na arte trágica. Para tanto, são necessárias ilusões apolíneas, mediações, que só o génio, tal como Nietzsche o descreve nas *Considerações Intempestivas*, tem condições de criar. Os autores defendem que a crise da comunidade grega surge quando essa ilusão é destruída pela indagação socrática, que a faz perder a forma condenando-a à auto-destruição e dando origem à cultura alexandrino-optimista. O postulado de Nietzsche da impossibilidade prática da negação da vida é, assim, segundo os comentadores, baseado na exigência de uma forma trágica, em nada semelhante às abstracções anti-vitalistas modernas desconhecedoras da essência trágica do mundo e da dinâmica privilegiada da ilusão formal apolínea. Se, para Schopenhauer, a ilusão é a estrutura astuta da vontade através da qual esta mantém a conservação da vida, consistindo, portanto, no instinto sexual que utiliza os indivíduos para perpetuar a espécie (cf. Suplementos ao Livro IV do *Mundo*, Cap. 44, “Da metafísica do amor”), para Nietzsche os *Wahngebilde* contrabalaçam o *Urschmerz* e a realidade assume o carácter de uma rede de ilusões que permite controlar a imediatez destruidora do dionisíaco. A individuação, o elemento apolíneo é entendido por Nietzsche, não como causa da dor originária, como em Schopenhauer, mas como salvação e redenção da mesma. Neste contexto, a visão apolínea e o mito rompem o estado letárgico de identificação com o *Ur-Eine*, consubstanciando a possibilidade de uma protecção em relação à destruição da embriaguez dionisíaca. Cf. BARBERA, Sandro/CAMPIONI, Giuliano, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Milano, Franco Angeli, 1983 (em particular, caps. 3.3. “*Apollineo e dionisiaco: una fisiologia del mito*”, p. 77-81 e 3.5. “*L'illusione e la comunità*” p. 91-101).

⁵⁷⁷ Cf. FP 1869/1870 3[45] (KSA 7, 73).

⁵⁷⁸ NT “*Ensaio de Auto-crítica*” 1. Os comentadores dividem-se quanto a este ponto. Roger Hollinrake, para quem o Dioniso do NT é indistinguível do conceito schopenhaueriano de Vontade, defende que a concepção nietzschiana da tragédia é incompatível com a schopenhaueriana, na medida em que a experiência estética não conduz a uma compreensão moral e resignacionista da existência, pois trata-se de uma experiência que justifica o sofrimento, de acordo com NT 9. Para este comentador, o espectador estético não procura escapar ao poder de Dioniso e “a condição extra-moral introduzida

Nietzsche com o pessimismo deve ser esclarecida. Ela liga-se, num primeiro momento, com a tese apresentada no §5: “só enquanto fenómeno estético são a existência e o mundo eternamente justificados”. A justificação estética da existência significa menos uma transformação da vida em arte⁵⁷⁹, do que uma transfiguração do juízo acerca da vida defendido pela sabedoria de Sileno, quer dizer, da tese de que a vida é absurda, injustificável, de que mais vale a pena não ter nascido. Mas Nietzsche não apresenta uma simples rejeição da visão pessimista da vida, que é um elemento essencial da arte trágica. A tragédia assimilou a sabedoria de Sileno e deu-lhe uma expressão artística, quer dizer, dominou-a. Se no estado de embriaguez dionisiaca, o homem compreende que o fundamento do mundo, o Uno primordial, é um conflito incessante, e que a vida é essencialmente sofrimento enquanto estado de desindividuação, a embriaguez não é sofrimento, mas prazer na unidade com o mundo — não um *Urschmerz*, mas uma *Urlust*. E tal deve-se, de acordo com Nietzsche, ao que distinguiu a experiência dionisiaca grega da experiência dionisiaca bárbara: a transformação, a transfiguração de rituais orgiásticos de perpetuação do génio da espécie em formas artísticas, em particular, na forma trágica. Assim, se a inspiração decisiva do *Nascimento da Tragédia* é schopenhaueriana, Nietzsche não considera que é a compaixão que nos mostra que os limites entre os indivíduos são ilusórios, nem que a vida ascética é o meio para suspender definitivamente o sofrimento. A visão da verdade pessimista foi assimilada pelos gregos, mas estes deram ao pessimismo, à sabedoria de Sileno, uma configuração apolínea, uma forma estética, uma transfiguração, e não uma interpretação moral. Para Nietzsche, o pessimismo está presente na sabedoria grega⁵⁸⁰, e foi mesmo o solo onde se desenvolveu a cultura

pela tragédia representa uma conquista dessa força originária de vida através, não de um acto de abnegação incondicional, mas de incondicional assentimento”, pelo que Nietzsche apresenta uma original “teoria afirmativa da tragédia”. Cf. HOLLINRAKE, Roger, *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism*, George Allen & Unwin, London/Boston & Sydney, 1982 (p.190-192, 194). Pelo contrário, para Julian Young trata-se de uma obra pessimista, tal como a noção de “embriaguez”, interpretação que nos parece dificilmente sustentável. Cf. *op.cit.*, p.48. Inclino-nos, em todo o caso, mais para a tese de Tobias Dahlkvist, que considera que o horizonte em que NT se inscreve é pessimista, mas que a obra consiste numa tentativa de superar o pessimismo schopenhaueriano (*op.cit.*, p.149). Como defende ainda Walter Kaufmann, para quem NT é um livro anti-schopenhaueriano, “é possível opormo-nos ao optimismo superficial de muitos pensadores e, no entanto, recusarmo-nos a negar a vida” (*op.cit.*, p.131).

⁵⁷⁹ Em particular, no sentido defendido por Alexander Nehamas, para quem aquilo a que chama “Nietzsche’s aestheticism” implica uma visão dos seres humanos a partir de ideias e princípios que são aplicáveis à criação de textos literários. Cf. NEHAMAS, Alexander, *Nietzsche. Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London/England, 1985 (Introdução, p.1-10).

⁵⁸⁰ Sabedoria esta atestada por autores como Heródoto ou Plutarco, como nota Tobias Dahlkvist, *op.cit.*, p. 154 (nota 370), onde o comentador refere inúmeras passagens de textos antigos estudados

trágica helénica. É a sabedoria de Sileno que Nietzsche vê nas figuras de Édipo e Prometeu⁵⁸¹, máscaras — apolíneas — de Dioniso (como, de resto, todos os heróis trágicos⁵⁸²). Mas, enquanto tais, enquanto máscaras, expressões plásticas da sabedoria pessimista de Sileno elas não equivalem à sabedoria de Sileno, quer dizer, não têm o mesmo valor nem as mesmas consequências, pois transfiguram o asco pela vida numa afirmação da mesma, são mediações estéticas, trágicas, da mesma. Neste sentido, os gregos transfiguraram o pessimismo, transpondo-o, deslocando-o para imagens, furtando-se às suas consequências práticas e encontrando um meio de justificar a vida.

É no contexto desta transfiguração que Nietzsche inclui a música transfigurada de *Tristão e Isolda* como um exemplo do renascimento da tragédia no mundo moderno. Na descrição que faz da experiência do ouvinte do terceiro acto desta obra no §21 encontramos uma vez mais a acção apolínea como mitigadora de uma experiência puramente dionisiaca destruidora do indivíduo, que justificaria plenamente a compreensão filosófica pessimista. Aliado ao elemento apolíneo, o dionisiaco manifesta-se sob a forma de um mito que expressa a sabedoria de Sileno e o pessimismo de Schopenhauer de um modo que só os gregos (e Wagner) souberam criar, e que impede as consequências práticas negadoras da vida que o pessimismo implica. Quer dizer, ao mesmo tempo que a arte trágica (dionisiaca e apolínea) exprime o conhecimento de que a vida individual é vã, ela é também a manifestação da possibilidade de uma superação dessa compreensão da existência, e da transformação da negação da vida numa visão afirmadora da mesma. Esta superação significa, portanto, uma inversão da sabedoria de Sileno: um mundo onde é possível a beleza, a transfiguração da visão das dores do mundo de que o quadro de Rafael era emblemático no §4, é um mundo onde a vida vale a pena ser vivida. O dionisiaco contém, então, um elemento pessimista que deve ser transfigurado pelo apolíneo, como acontecia na tragédia ática, para se tornar suportável e conduzir o espectador a afirmar a existência apesar da intuição segundo a qual o melhor seria nunca ter nascido. Mas que este seja transfigurado não significa de modo algum que seja

por Nietzsche e presentes entre os volumes da sua biblioteca pessoal. O primeiro inventário da biblioteca de Nietzsche, seguido de um cuidadoso estudo crítico das obras e leituras do filósofo foi compilado no volume CAMPIONI, G./ D'IORIO, P./ FORNARI, M^a C./ FRONTEROTTA, F./ ORSUCCI, A., *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2003.

⁵⁸¹ NT 9.

⁵⁸² Sobre a figura, não grega, mas moderna de Hamlet em Nietzsche, cf DAHLKVIST, Tobias, *op.cit.*, p. 234-245.

anulado. Ele é o ingrediente elementar, o ventre que pode gerar uma afirmação da vida.

É justamente uma destruição do dionisíaco que, no diagnóstico que faz da cultura moderna ocidental, Nietzsche vê acontecer. O otimismo crescente que caracteriza a cultura científica tende a anular a compreensão pessimista da vida e a promover a tese contrária à do absurdo da existência, quer dizer, a tese da sua justificação lógica, da sua racionalidade, da sua inteligibilidade. Esta tendência não valoriza, na verdade, a vida, ou melhor, ela subordina o valor da vida ao valor do conhecimento da verdade. No *Nascimento da Tragédia*, a destruição do dionisíaco é atribuída a um instinto personificado por Sócrates, que promoveu o espírito científico e a tese de que “tudo tem de ser compreensível para ser belo”⁵⁸³. Este é o mote que determina, como se viu já, a morte da tragédia perpetrada por Eurípides, e nele se manifesta uma visão otimista contrária ao espírito da tragédia, ou seja, ao espírito da música. A “dialética otimista”, expulsando a música da tragédia, destrói a essência desta última, a saber, “uma manifestação e configuração de estados dionisíacos”, “a simbolização visível da música”⁵⁸⁴. Sócrates representa o tipo do homem teórico-otimista, e Nietzsche atribui-lhe uma “sabedoria instintiva” anormal ou monstruosa. Se, em geral, o instinto é a “força criadora e afirmativa” e a consciência a “instância crítica e dissuasiva”, Sócrates personificou uma inversão desta hierarquia: nele “é o instinto que se torna crítico e a consciência criadora”, a sua natureza ou impulso “lógicos” exprimem uma “força da natureza” que leva a cabo uma “dissolução dos instintos”⁵⁸⁵ e promove um novo ideal entre os gregos: a imagem, o mito, de Sócrates moribundo⁵⁸⁶. Neste sentido, em vez de promover o valor da vida, o otimismo promove o valor do conhecimento pelo qual vale a pena não apenas viver, mas sobretudo morrer. Para o otimista teórico, que se opõe ao pessimismo prático, quer dizer, às consequências de uma visão da vida que, a ser consequente, levaria ao suicídio e ao genocídio por compaixão⁵⁸⁷, para o otimista teórico o conhecimento é o remédio universal porque erradica a tese do absurdo da existência, confiando no poder da lógica para tornar a vida inteligível. Só que a tendência otimista da ciência leva o

⁵⁸³ NT 12.

⁵⁸⁴ NT 14.

⁵⁸⁵ NT 13.

⁵⁸⁶ NT 13, 15.

⁵⁸⁷ NT 15.

instinto lógico aos limites do que é cognoscível, ou seja, condu-lo necessariamente a um outro tipo de conhecimento a que Nietzsche chama “conhecimento trágico”, o qual, para ser tolerado, necessita da arte como remédio⁵⁸⁸. Daí que Nietzsche sublinhe que, levado ao limite, o socratismo estético conduz necessariamente ao renascimento da tragédia através do espírito da música. É certo que, ao invadir a tragédia, o elemento otimista expulsa o elemento dionisíaco-musical e remete o elemento apolíneo para um mero “esquematismo lógico”⁵⁸⁹. Mas na medida em que da afirmação desse instinto que matou a tragédia resulta o seu próprio soçobrar diante da impossibilidade científica de medir “exaustivamente” o mundo, ou seja, diante da incapacidade de a ciência poder fornecer uma visão global da totalidade da existência, afirma-se novamente a necessidade da arte para suportar essa impotência.

É por isso que Nietzsche coloca a hipótese de não existir necessariamente apenas uma relação antagônica entre o socratismo e a arte, na medida em que, sendo o primeiro um poder negativo e destruidor, levado às últimas consequências ele afirma a necessidade da arte como remédio para as suas consequências. Nesse sentido, um Sócrates artístico pode não ser uma noção contraditória, como diz Nietzsche no §14, referindo a “profunda experiência existencial” do filósofo, a visão onírica (apolínea) que lhe surgia instando-o a praticar música, aquela arte expulsa pelo seu instinto lógico⁵⁹⁰. Essa visão apolínea aponta para a existência de qualquer coisa que está para além dos limites da lógica, quer dizer, dos limites da pura inteligibilidade, um domínio do qual, por sua vez, “o lógico foi expulso”. E Nietzsche propõe como imagem do conhecimento trágico a imagem de Sócrates praticante de música⁵⁹¹,

⁵⁸⁸ *Idem*.

⁵⁸⁹ NT 14.

⁵⁹⁰ Trata-se de uma referência ao *Fédon* de Platão, onde Sócrates conta o sonho que o visitou várias vezes durante a sua vida e no qual era exortado a compor música. O sonho de Sócrates concilia, de algum modo, o deus das visões e dos sonhos e a arte que Nietzsche atribui ao deus da música. O sonho de Sócrates tem como conteúdo a música, e não existe música mais elevada do que a filosofia (60 d- 61 e). O filósofo compara-se aos cisnes, pássaros de Apolo que cantam antes da morte “na alegria de irem encontrar o deus que servem”: “Ora, eu penso justamente que partilho com os cisnes a mesma servidão; que sou consagrado ao mesmo deus; que não me ultrapassam na capacidade de adivinhação que me concedeu o nosso Mestre; e não sinto mais tristeza do que eles em separar-me da vida.” (85 b) O canto de Sócrates revela a sua consagração ao deus dos sonhos e coloca-nos diante de uma perspectiva em que, não apenas a filosofia surge como a música mais elevada, como o seu representante se apresenta como servidor do deus das imagens. Semelhante perspectiva concilia sonho e música não na especificidade da arte trágica, como fez Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, nem em nenhuma expressão artística, mas na própria actividade filosófica. Cf. PLATON, *Phédon* in *Oeuvres Complètes*, Tome IV – 1ère partie, Les Belles Lettres, Paris, 1952 (trad. Léon Robin).

⁵⁹¹ NT 15.

imagem que se contrapõe à de Sócrates moribundo, ou seja, à imagem que simboliza as consequências do optimismo — um pessimismo prático, o suicídio de Sócrates.

É, assim, chegado o momento de perguntar o que simboliza, em rigor, Sócrates que pratica música? Não se tratando de uma contradição, é uma imagem onde o instinto lógico coexiste com o instinto artístico, onde a confiança na ciência vai a par com a necessidade da arte. Trata-se de um oxímoro, da tensão fértil de duas forças opostas — optimismo científico ou teórico e pessimismo dionisíaco-musical —, de dois sentidos contrários que, contudo, não se anulam, mas que se parecem poder promover mutuamente. Como explica Nietzsche no §15, ambos estão protegidos do pessimismo prático pela sua infinita satisfação com o que existe: o cientista alegra-se com cada conquista do conhecimento, enquanto o artista se encanta com o que ainda há para conhecer. Tal como a ciência acabaria se não houvesse mais nada para conhecer, também a arte terminaria se o carácter enigmático do mundo fosse solucionado (como o pretendia o instinto lógico socrático e a sua aplicação artística, o socratismo estético). Mas sendo este oxímoro, onde a arte e a ciência não se anulam, mas se estimulam reciprocamente, um sinal da esperança no “renascimento da tragédia”, e pese embora o facto de *O Nascimento da Tragédia* defender que esse renascimento é personificado pela arte de Wagner, trata-se ali da imagem, não de um artista, mas de um filósofo, de um filósofo-músico, onde a aliança entre o elemento apolíneo e o elemento dionisíaco simboliza um conhecimento trágico que não nega a vida, e que não é nem ciência, nem arte, onde o plástico e o musical coexistem, bem como o movimento destruidor e criador⁵⁹². Vemos nesta imagem a imagem de um pessimismo afirmador, quer dizer, daquilo que identifica a filosofia de Nietzsche, à qual chamará um “pessimismo dionisíaco”⁵⁹³.

Niilismo e decadência

Aqui chegados, impõe-se, por um lado, distinguir pessimismo e niilismo, por outro mostrar como a solidariedade entre dor e prazer, destruição e afirmação corresponde à definição do conceito de vontade de poder, que em muito contribui

⁵⁹² Para Silk e Stern, Sócrates praticante de música é a cifra de uma modalidade específica de arte, que não corresponde à composição musical em sentido estrito, mas a “uma nova espécie de arte conceptual”. Cf. *op.cit.*, p.194.

⁵⁹³ GC 370.

para a compreensão da figura de Dioniso e da filosofia dionisiaca de Nietzsche. Depois do *Nascimento da Tragédia*, onde palavra aparece uma única vez⁵⁹⁴, Nietzsche só volta a utilizar o termo “niilismo” no livro V de *A Gaia Ciência*⁵⁹⁵, livro onde é apresentada a morte de Deus⁵⁹⁶ como experiência decisiva para o desvanecimento dos valores tradicionais. O acontecimento da morte de Deus define o niilismo como o momento em que as grandes categorias que introduziam no mundo um princípio organizador e davam um sentido à vida são afectadas da suspeita de corresponderem simplesmente a uma auto-ilusão de que a vida humana se serve para sobreviver. Ou seja, Nietzsche concebe o niilismo como um estado psicológico que, condenando a criação ilusória de um mundo verdadeiro e dotado de valor, se impede também de acreditar no valor do mundo aparente, quer dizer, no mundo em que realmente vivemos⁵⁹⁷. Esta suspeita fere de morte a convicção de que a existência tem um sentido, uma razão, uma finalidade, que obedece a um princípio de organização. Assim, o processo de desvalorização dos valores é, para Nietzsche, o aspecto mais característico da história do pensamento europeu, que é uma história de decadência já presente em Sócrates e Platão, como defende no *Nascimento da Tragédia* e como volta a sublinhar no *Crepúsculo dos Ídolos*⁵⁹⁸. Trata-se da história da tendência ou instinto de desvalorização do mundo e da realidade sensíveis que concebe uma realidade inteligível, transcendente, um mundo ideal, ao qual atribui maior valor de verdade, subordinando-lhe aquele que considera um mundo meramente aparente. O valor e a defesa moral de um mundo supra-sensível justificam-se pela permanência, pela intrasitoriedade desse mundo, em tudo contrária à da nossa experiência sensível, que inclui mortalidade, mudança e sofrimento. E justamente como a relação com o

⁵⁹⁴ NT 7.

⁵⁹⁵ GC 343, 346-347. Werner Stegmaier mostrou que Nietzsche se pronunciou sobre o niilismo apenas de modo contido, e que na obra publicada o termo não aparece durante muito tempo, apenas até à GM, obra depois da qual só volta a surgir em AC 7. O comentador defende que, entretanto, Nietzsche passou para o conceito de *décadence*, e que manteve mais uma preocupação com a superação do pessimismo do que com a superação do niilismo. STEGMAIER, Werner, “*Heideggers Auseinandersetzung mit Nietzsche*” in Nietzsche-Studien 30 (2001), p. 527-528

⁵⁹⁶ GC 125.

⁵⁹⁷ A este respeito cf a análise de Franco Volpi do capítulo “Como o mundo verdadeiro se tornou numa fábula” do *Crepúsculo dos Ídolos*. Cf. VOLPI, Franco, *Il nichilismo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005 (em particular, o capítulo “*Nichilismo e decadenza in Nietzsche*”, p.39-61). O autor relaciona o interesse de Nietzsche pelo conceito de niilismo com o seu interesse pelo fenómeno da *décadence* estética e artística e com a leitura das obras de autores como Turguéniev e Dostoiévski e dos *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, relação essa a que dedicaremos especial atenção na segunda parte do nosso trabalho. Sobre a influência da leitura de Bourget em Nietzsche, cf. CAMPIONI, Giuliano, *Les lectures françaises de Nietzsche*, PUF, Paris, 2001.

⁵⁹⁸ CI “O problema de Sócrates”.

sofrimento é, como diz no “*Ensaio de Autocrítica*”, a questão fundamental para compreender a cultura grega, ela é-o também para compreender a cultura europeia moderna.

Ora, o que Nietzsche considera próprio desta última, enquanto cultura niilista, é a condenação da dor, sendo a sua aspiração máxima abolir o sofrimento⁵⁹⁹. Trata-se de uma cultura resultante de uma interpretação dualista da experiência que considera a dor e o prazer como estados simples, absolutos e antinómicos⁶⁰⁰. É contra esta interpretação dualista da existência que Nietzsche apresenta a sua proposta filosófica, sob o signo do deus Dioniso e de uma nova hipótese interpretativa fundada no conceito de vontade de poder. Esta hipótese prolonga as intuições iniciais de Nietzsche acerca da filosofia enquanto actividade conceptual animada por uma vitalidade instintiva, não abstracta e num permanente movimento de destruição e criação análogo ao movimento descrito no *Nascimento da Tragédia*. Esse movimento do pensamento coloca-se contra a filosofia metafísica tradicional, defendendo a possibilidade de uma coisa poder nascer do seu contrário⁶⁰¹. Isto implica que não existem unidades atómicas que formam oposições estanques, e a convicção de que todas as coisas estão, de algum modo, ligadas. É tarefa da filosofia mostrar essa ligação por via do seu duplo movimento constitutivo — que Nietzsche considera ser uma manifestação do dinamismo que caracteriza a própria realidade enquanto constante “fluxo e refluxo”, ou “mar de forças” —, a genealogia⁶⁰² por um lado, a determinação de novos valores por outro.

⁵⁹⁹ Como diz Nietzsche em GC 48, “os homens de hoje abominam a dor de forma muito mais intensa do que o faziam os homens de antigamente; caluniam-na mais; consideram quase insuportável a existência da dor enquanto simples pensamento e transformam-na num caso de consciência e numa acusação contra toda a existência. A emergência de filosofias pessimistas (...), estas interrogações acerca do valor da vida, são levantadas em épocas em que (...) é tal a pobreza de experiências reais da dor que o homem tende a considerar as representações gerais torturantes como sofrimento de um género superior.”

⁶⁰⁰ A este respeito, cf. WOTLING, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, PUF, Paris, 1999, em particular o capítulo “*Le problème fondamental: la réaction face à la souffrance*” (p.137-154).

⁶⁰¹ Hipótese defendida, nomeadamente, em HH 1 e PBM 2.

⁶⁰² Não sendo o tema central da presente investigação a indagação do conceito de genealogia, tão decisivo na filosofia de Nietzsche, não podemos deixar de referir que se trata de um conceito fundamental na oposição do filósofo à filosofia metafísica, não enquanto uma forma diferente de procura pela “origem” (*Ursprung*), mas, como mostrou Michel Foucault num texto já clássico, como proposta de “*Herkunftshypothesen*”, hipóteses sobre a proveniência, ou ainda, como defende Maria Cristina Fornari recuperando a interpretação de Foucault, “análises genéticas”. Cf. FOUCAULT, Michel, “*Nietzsche, la généalogie, l’histoire*” in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. II (1970-1975), Gallimard, Paris, 1994 (p. 136-156) e FORNARI, Maria Cristina, *La morale evolutiva del gregge*.

Ora, no contexto da proposta filosófica de Nietzsche, a compreensão do antagonismo entre dor e prazer deve ser substituída ou superada pela de que se tratam de “estados correlativos” e que devem ser ambos desejados⁶⁰³. É a concepção idealista do prazer e da felicidade (considerada um estado sem sofrimento) que a filosofia de Nietzsche põe em causa, pois a felicidade só pode resultar da existência de obstáculos cuja superação traz um crescimento do sentimento de vitalidade, de acordo com a hipótese da vontade de poder, de cuja determinação mais exacta nos ocuparemos na Segunda Parte deste trabalho. Como escreve Nietzsche no §338 da *Gaia Ciência*, “a felicidade e a infelicidade são irmãs gémeas que, ou crescem juntas, ou (...) permanecem ambas pequenas!” Neste contexto, o sofrimento não é um estado anómalo que se deve pretender eliminar, mas uma parte essencial de toda a existência⁶⁰⁴, e rejeitá-lo é rejeitar a própria vida: “Existe tanta sabedoria na dor como no prazer: tal como este último, ela pertence às forças primordiais da conservação da espécie. Se não o fosse, esta força já teria desaparecido há muito tempo: que faça sofrer não é um argumento contra ela, é a sua natureza.”⁶⁰⁵

A dor é uma força, um elemento essencial constitutivo de qualquer forma de vida, não é ela quem pode assinalar um estado anómalo do corpo ou da saúde, mas o juízo acerca dela, a interpretação a respeito do seu valor negativo, por exemplo, como no caso da filosofia de Schopenhauer. Se, para este último, a vida é, como se viu antes, “um estado de total infelicidade”⁶⁰⁶, isso equivale, não à verdade acerca da vida, mas a um juízo de valor sobre ela. Enquanto tal, e na medida em que a vida não pode ser um objecto determinado por um juízo, sendo antes a instância, a premissa, que determina todos os juízos, o sentido deste último não se encontra conteúdo que afirma, mas no seu ser enunciado. Quer dizer, tal como qualquer juízo acerca do valor

Nietzsche legge Spencer e Mill, Edizioni ETS, Pisa, 2006 (em particular, a introdução ao volume, “*Origine e genealogia*”, p.7-15).

⁶⁰³ FP 1887 8[2] (KSA 12, 328): “A preocupação dos metafísicos com a dor: é muito ingénua. Beatitude eterna: um absurdo psicológico. Os homens corajosos e criadores nunca concebem o prazer e a dor como últimas questões de valor, — são estados correlativos (*Begleit-Zustände*), temos de os querer a ambos se quisermos alcançar alguma coisa. — Algo de cansado e doente exprime-se nos metafísicos e religiosos pelo facto de verem em primeiro plano o problema do prazer e da dor. Também a moral só tem para eles uma importância tão grande porque ela vale como condição essencial em relação à supressão da dor. Do mesmo modo a preocupação com a aparência e o erro: causa de sofrimento, superstição de que a felicidade está ligada à verdade (confusão: a felicidade na certeza, na fé)”.

⁶⁰⁴ FP 1885 39[16] (KSA11, 626). A tradução integral deste fragmento póstumo encontra-se no Anexo.

⁶⁰⁵ GC 318.

⁶⁰⁶ *Mundo*, §59, *Sämtliche Werke*, Band I, *op.cit.*, p. 443.

da existência, trata-se de um sintoma da vida que o enuncia, como é dito no *Crepúsculo dos Ídolos*: “Os juízos de valor sobre a vida, a favor ou contra ela, nunca podem, no fim de contas, ser verdadeiros: só valem como sintomas, pois, em si, tais juízos são apenas disparates.”⁶⁰⁷ Para Nietzsche, uma cultura que defende a negação da vida com base na negação da dor é uma cultura incapaz de enfrentar uma das suas dimensões essenciais, e é neste sentido que o niilismo europeu é uma forma de vida que se nega a si mesma. Esta negação da vida, porém, enquanto expressão particular da vontade de poder em que consiste qualquer forma de vida, não promove a extinção da mesma, mas a conservação desse mesmo modo de vida fraco e doente. Uma forma de vida forte é, de acordo com uma passagem de *Para além do bem e do mal*, uma vida nobre, quer dizer, mais elevada na hierarquia dos homens, e é a forma de vida dos homens que mais profundamente sofreram: não apenas “o sofrimento profundo enobrece, separa”, como “a profundidade de sofrimento é quase uma forma de determinar a hierarquia”⁶⁰⁸. É neste sentido que a filosofia de Nietzsche afirma a dor não negando, com essa afirmação, a vida. A sensibilidade à dor é, para Nietzsche, um sintoma de vitalidade e o modo de lidar com o sofrimento que distingue os seres humanos. Assim, não apenas a relação com a dor é diferente consoante as épocas históricas, como ela varia consoante os indivíduos, ou seja, os juízos acerca dela não são absolutos e necessários, não são universais, “verdadeiros”. No parágrafo da *Gaia Ciência* onde anuncia o seu “pessimismo do futuro”, Nietzsche fala daqueles que sofrem de uma “sobreabundância de vida”, atribuindo-lhes “uma visão e uma compreensão trágicas da vida” e o desejo de uma “arte dionisíaca”⁶⁰⁹. O que caracteriza esta visão, nascida também ela do sofrimento, não é a tendência para conservar, mas para superar a dor. Trata-se, portanto, de aceitar e afirmar a realidade na sua totalidade, sem rejeitar a sua dimensão essencialmente trágica. O homem dionisíaco assimila a dor e transfigura-a, supera-a, quer dizer, dá forma às forças que tendem a impor-lhe o seu domínio e que estão contidas no sofrimento que esse homem experimenta. A sensibilidade ao sofrimento pode, então, corresponder, não apenas a um sintoma de decadência, mas também de uma vida de saúde e de força,

⁶⁰⁷ “O problema de Sócrates” 2.

⁶⁰⁸ PBM 270.

⁶⁰⁹ GC 370.

para a qual a dor é uma condição de possibilidade de crescimento⁶¹⁰. Dizer sim à vida consiste, portanto, em recusar o pessimismo que transforma a dor numa objecção contra a existência e aceitar todos os estímulos provocados por um elemento essencial da vida. O sim não é uma aceitação resignada da dor, mas a aceitação da luta que representa a forma suprema da afirmação, a expansão do sentimento de vida.

Mas como dissemos já, a vontade de poder declinante, decadente, romântica, não é propriamente inactividade: mesmo enfraquecida, ela permanece criadora, só que em vez de glorificar a realidade, gera interpretações negadoras, hostis à vida, que funcionam como compensações imaginárias⁶¹¹. A divisão entre “mundo verdadeiro” e “mundo aparente” é sinal de decadência, “sintoma de uma vida declinante”⁶¹² porque a valorização de um mundo “verdadeiro” desvaloriza o mundo sensível e real. Assim, num fragmento póstumo de 1887, Nietzsche escreve: “Estas conclusões são inspiradas pelo sofrimento: no fundo, são desejos de que exista semelhante mundo; o ódio contra um mundo que faz sofrer exprime-se igualmente no facto de se imaginar outro, mais valioso: o ressentimento dos metafísicos contra o real é, aqui, criador.”⁶¹³

As análises do primeiro tratado da *Genealogia da Moral* sobre esta reacção face ao sofrimento mostram precisamente o modo como a carência de forças, a fraqueza, a doença produzem valores negadores da vida e do aspecto trágico da existência. É neste sentido que se trata de reacção, de protesto contra a dureza das condições vitais, oposta à afirmação dionisiaca que cria valores por gratidão e

⁶¹⁰ Por isso, no Prefácio ao segundo volume de HH, escrito no mesmo ano em que Nietzsche escreve o §370 de GC, lê-se o seguinte: “Deixem-me que coloque, por fim, a minha oposição contra o pessimismo romântico, quer dizer, o pessimismo dos carentes, dos infelizes, ainda numa fórmula: existe uma vontade de trágico e de pessimismo que é tanto um sinal do rigor, como da força da inteligência (do gosto, do sentimento, da consciência). Com esta vontade no peito, não se duvida do que existe de problemático e duvidoso na existência, até se procura isso. Atrás de semelhante vontade, encontra-se a coragem, o orgulho, o desejo de ter um grande inimigo.” (HH Prefácio 4, KSA 2, 376-377).

⁶¹¹ No estudo “*O niilismo segundo Nietzsche*”, Nuno Nabais analisa o fragmento de Lenzer-Heide (FP 1886/1887 5[71], KSA 13, 211-217), de que fornece uma tradução, onde Nietzsche desenvolve a ideia de que o niilismo não surge porque o desprazer pela existência aumentou, mas porque o homem desconfia da sua ausência de sentido. Mostrando a ambiguidade do niilismo que pode constituir-se como uma afirmação da vida, Nabais sustenta que este texto marca o desaparecimento da doutrina do eterno retorno e propõe a sua leitura através de três “narrativas” do niilismo (gnosiológica, tipológica e metafísica). De acordo com a sua hipótese, o eterno retorno surge como um novo paradigma que rompe com a identidade sentido/transcendência e funda o sentido da vida na imanência absoluta, na qual “cada momento reenvia, não a uma origem ou finalidade”, pois “cada acontecimento é acto puro, coincidência entre ele próprio e a sua essência”. Cf. NABAIS, Nuno, *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche*, op.cit., p. 237-254.

⁶¹² CI, “A razão na filosofia” 6.

⁶¹³ 1887 8[2] (KSA 12, 328).

embriaguez, ou seja, seguindo o impulso de um elevado sentimento de poder que se exterioriza inventando linguagens simbólicas, em particular na actividade artística. Nietzsche insiste no facto de os ideais reactivos serem gerados por uma hiper-excitabilidade⁶¹⁴, uma ausência de domínio em relação ao sofrimento sentido como intolerável. Mas se estes ideais são imaginários, eles produzem, no entanto, um efeito de compensação: são narcóticos, destinados a insensibilizar a percepção da dor. No diagnóstico que faz sobre a situação da cultura europeia moderna, Nietzsche encontra um verdadeiro paradigma deste recurso face ao sofrimento, quer na moral, quer na filosofia e na religião, quer, muito em especial, na arte, como iremos desenvolver adiante. É também a procura de narcóticos que está na origem da sobrevalorização da racionalidade⁶¹⁵, pois o que recusa aquele que rejeita a dor é, na verdade, a ausência de uma razão para ela, a ausência do seu sentido. Ao contrário do prazer, que se considera apenas a si mesmo e em si mesmo, a dor exige sempre razões: “A dor pergunta sempre pela sua causa, enquanto o prazer se inclina a permanecer em si mesmo e a não olhar para trás”⁶¹⁶. A interpretação moral da vida sente a dor como um absurdo e transforma-a numa injustiça: “O que revolta no sofrimento não é o sofrimento em si, mas a sua ausência de sentido.”⁶¹⁷ É na medida em que fornece um esquema lógico que permite dominar um fenómeno complexo que a razão se torna dotada de valor, e é neste sentido que a razão pode funcionar como um narcótico, como um anestésico, que atenua a experiência directa do sofrimento por meio de uma explicação. Foi isto que Nietzsche viu em Sócrates no *Nascimento da Tragédia* e a ele regressa no *Crepúsculo dos Ídolos*, explicando como Sócrates saudou a razão como salvadora⁶¹⁸. Se a fraqueza de vitalidade não deixa de se empenhar numa relação com a dor, o desvio através da racionalidade revela, contudo, um sinal de decadência, um declínio da vontade de poder, pois procurar o aumento do sentimento de poder por meio de explicações racionais significa combater os instintos mais profundos. Um exemplo deste procedimento pode também ser encontrado na invenção do ideal ascético, tal como é descrito por Nietzsche: “O homem, o animal mais corajoso e mais habituado a sofrer, não nega o sofrimento em si mesmo: quer-o, procura-o,

⁶¹⁴ GC 370.

⁶¹⁵ No estudo já citado, Patrick Wotling salienta os narcóticos do fanatismo (GC 86) e da vingança (GC 347, GM III 15). Cf. *Nietzsche et le problème de la civilisation, op.cit.*, p.146 ss.

⁶¹⁶ GC 13 (trad. mod.).

⁶¹⁷ GM II 7.

⁶¹⁸ CI “O problema de Sócrates” 10.

desde que lhe seja mostrado um sentido para ele, um para quê do sofrer. A falta de sentido do sofrimento — e não o sofrimento — foi a maldição que até hoje pesou sobre a humanidade... e o ideal ascético ofereceu-lhe um sentido!”⁶¹⁹

Que “as razões aliviam”⁶²⁰ é uma ideia que Nietzsche desenvolve desde o momento em que escreve *Aurora*, onde a “consolação metafísica” do *Nascimento da Tragédia*⁶²¹ parece distinguir-se claramente do seu efeito medicinal, na medida em que as consolações são agora entendidas como narcóticos que agem, não como curas, mas como formas de agravar o mal⁶²². Um caso exemplar é o das consolações morais, que se revelam como estratégias para alcançar um “sentimento de ser sublime” e estar acima da realidade, como diz Nietzsche noutra passagem de *Aurora*⁶²³. Trata-se de uma afirmação, onde não apenas se concebe um outro mundo mais verdadeiro, mas na qual o indivíduo se sente mais forte separando-se, isolando-se da realidade. Trata-se, em suma, de fugir do mundo real, de se desligar da realidade, de uma estratégia narcoticizante de procura de um princípio exterior ao mundo que o justifique e lhe imponha um sentido. Nietzsche refere-se por vezes a este princípio como um absoluto tirânico⁶²⁴ ou o incondicionado⁶²⁵, e a aspiração ao mesmo surge-lhe como um sintoma de fraqueza e doença, pois entende que a força e a saúde se exprimem, pelo contrário, “na manha, na alegre desconfiança alegre, na troça”, e que “tudo o que é incondicionado releva da patologia”⁶²⁶. O que é próprio da força é sentir prazer no aspecto problemático e doloroso da existência, não necessitar da estabilidade e da fixidez de um absoluto, aceitar o carácter cambiante e insondável da aparência e do

⁶¹⁹ GM III 28.

⁶²⁰ GM III 20.

⁶²¹ NT 7.

⁶²² A 52: “(...) acreditámos que os meios de anestesiamento, momentaneamente eficazes, as chamadas consolações, tinham uma verdadeira força curativa, não reparávamos que se pagava muitas vezes esse alívio imediato com um agravamento geral e profundo do sofrimento, que os doentes sofriam repercussões da embriaguez depois de privados da embriaguez, e por fim de uma opressiva sensação geral de agitação, tremores nervosos e falta de saúde. (...)” (KSA 3, 56)

⁶²³ A 32: “Sofrer moralmente e depois ouvir dizer que este género de sofrimento se apoia num erro indigna-nos. Existe uma consolação tão singular em afirmar através do nosso sofrimento um mundo mais profundo da verdade do que qualquer outro mundo, e preferimos muito mais sofrer e através disso sentirmo-nos sublimes acima da realidade (pela consciência de chegarmos mais perto desse mundo mais profundo da verdade), do que viver sem sofrimento e, portanto, também do que existir sem este sentimento de sermos sublimes. (...)” (KSA 3, 41)

⁶²⁴ PBM 46.

⁶²⁵ PBM 31.

⁶²⁶ PBM 154 (trad.mod.)

devir. A isto chama Nietzsche possuir a “arte das nuances que é o melhor que se pode obter na vida”⁶²⁷ ou também “perspectivismo”⁶²⁸.

Ora, a decadência assim compreendida é um estado instintivo de atracção por tudo o que a agrava e fortalece, donde o seu apreço pelas diferentes formas de narcose e de narcóticos. Depois de passar por um entusiasmo incondicionado pela música de Wagner⁶²⁹, Nietzsche compreende que o desejo moderno de música surgiu na história ao mesmo tempo que a necessidade crescente de narcóticos, e que as óperas de Wagner são um refinamento da “necessidade de excitação e de atordoamento onde todos os sentidos querem encontrar satisfação ao mesmo tempo, incluindo o contra-senso idealista, religioso, hipermoralista — como excitação global de toda a maquinaria nervosa. A essência do romantismo revelou-se-me: a carência, num tipo de homem fecundo, tornou-se aqui criadora.”⁶³⁰ Fundar uma cultura assente em valores que traduzem o medo e a rejeição do sofrimento é perigoso porque a fraqueza é engenhosa em inventar remédios que aliviam momentaneamente, mas agravam e fortalecem a decadência. Pelo contrário, a saúde é a disposição da força para procurar a sua expansão superando os obstáculos que a vida lhe apresenta. É neste sentido que a saúde não é um estado fixo, mas uma dinâmica que precisa de resistências para se afirmar, obedecendo ao modelo dionisíaco da vontade de poder na sua relação com a doença, como explica Nietzsche no §382 da *Gaia Ciência*.⁶³¹ Toda a cultura sã funda-se, portanto, numa aceitação do sofrimento porque este oferece à saúde os obstáculos necessários para o seu desenvolvimento e ao ser humano a possibilidade da sua “elevação”:

“Quereis, porventura, — e não há porventura mais tolo — suprimir o sofrimento? E a nós parece-nos que o queremos ainda mais intenso e pior do que aquilo que alguma vez foi! O bem-estar, tal como o entendeis, não é nenhum objectivo, parece-nos um fim! Um estado que torna o homem imediatamente ridículo e desprezível — que torna desejável o seu desaparecimento! A procura do

⁶²⁷ PBM 31.

⁶²⁸ PBM 34: “nenhuma forma de vida subsistiria se não tivesse na sua base avaliações e ilusões perspectivísticas. (...) O que é que nos força a admitir a hipótese de que há uma oposição essencial entre o verdadeiro e o falso? Não será suficiente aceitar graus de ilusão e como que sombras mais claras e mais escuras e diversas tonalidades na aparência — *valeurs* diferentes, para falar com a linguagem dos pintores?”

⁶²⁹ Numa carta de 6/8/1878 a Mathilde Maier Nietzsche reconhece que, em relação a Wagner, foi “um incondicional” que se tornou entretanto num “condicional” (KSB 5, 344-345).

⁶³⁰ FP 1885/1887 2[113] (KSA 12, 118).

⁶³¹ “(...) a grande saúde — uma coisa que não só não se tem, como também se adquire incessantemente e que tem de se adquirir, porque também se arrisca, tem de se arriscar!...”. Cf. também GC 120, onde Nietzsche defende que não há uma saúde “em si”, mas “um número incontável de saúdes do corpo”.

sofrimento, do grande sofrimento, não sabeis que só esta procura configurou, até ao presente, toda a elevação do homem? Aquela tensão da alma na infelicidade que lhe aumenta a força, o seu pavor diante da visão do naufrágio, a sua capacidade inventiva e a sua coragem em suportar a infelicidade, resistir-lhe, tirar proveito dela, tudo o que lhe foi oferecido em matéria de profundidade, mistério, máscara, espírito, astúcia, grandeza, não o terá sido pelo sofrimento, pela cultura do grande sofrimento?”⁶³²

A *Heiterkeit* como “amuleto protector”

Consideremos um pouco melhor a relação da expressão “oximórica” que escolhemos para caracterizar a filosofia nietzschiana com o seu modo de lidar com o problema do valor da existência. Tendo já falado de “oxímoro” no contexto da possibilidade de coexistência do elemento plástico e do musical, e também no contexto do duplo movimento de destruição e criação filosófico de conceitos e metáforas, interessa ainda explicar que a noção é pertinente para caracterizar o modo como a filosofia de Nietzsche concebe o problema do sentido do sofrimento inerente à vida. Este problema está, como se disse já, intimamente ligado ao conceito do dionisiaco, onde se conjugam um aspecto destruidor e um aspecto criador que não se anulam, mas se intensificam. Se é verdade que o dionisiaco tem um elemento indiscutivelmente afirmativo, e que, ao escolher Dioniso como deus tutelar do seu pensamento, Nietzsche pretendeu sublinhar esse lado, é também certo que o pessimismo dionisiaco não pode ser expurgado do seu elemento, não negador, mas destruidor das formas individuadas, ou seja, de se tratar em todo o caso de uma forma de pessimismo⁶³³. O estado dionisiaco destrói os limites da individuação, as “habituais barreiras e limites da existência”, através daquilo a que Nietzsche chama

⁶³² PBM 225.

⁶³³ Como defende Gilles Deleuze, o carácter afirmativo de Dioniso está presente já no *Nascimento da Tragédia* e estende-se à afirmação da própria dor. Na medida em que se trata, em rigor, mais de afirmar a vida do que de a justificar, a verdadeira oposição não é, portanto, Dioniso/Apolo, mas Dioniso/Sócrates, pois é este último que se opõe ao trágico, sendo tão pouco dionisiaco quanto apolíneo. Para Deleuze, depois do *Nascimento da Tragédia* Dioniso é o deus para quem a vida já não precisa de justificação, é o símbolo de “algo mais elevado do que toda a reconciliação” de que Nietzsche fala em *Za III* “Da redenção”, ou seja, um símbolo da “afirmação que abençoa” e que é nomeado ainda em *Ecce Homo*: “Levo para todos os abismos a minha afirmação que abençoa... Mas mais uma vez, esta é a própria ideia de Dioniso.” (EH, *Za 6*). Cf. *Nietzsche et la philosophie*, *op.cit.*, p. 14-18. Por seu lado, Roger Hollinrake defende que, se no *Nascimento da Tragédia* Nietzsche tentou desenvolver uma teoria afirmativa da tragédia, é em *Assim falava Zaratustra* que configura uma “tragédia da afirmação”, uma “antítese exacta” da tragédia da renúncia de Schopenhauer. Assim, Hollinrake vê no pessimismo dionisiaco uma anulação da “antítese entre optimismo e pessimismo”. Cf. *op.cit.*, p. 195-197.

embriaguez ou “esquecimento”⁶³⁴. Não mediado, na sua versão “bárbara”, o dionisiaco manifesta-se como puro instinto sexual, e é um análogo do génio da espécie schopenhaueriano que afirma a vontade de viver e a perpetuação da vida para além das suas expressões individuais. Mas, em rigor, o dionisiaco é um elemento, um princípio, um instinto artístico. Na tragédia, o dionisiaco alcança a sua força maior quando somos protegidos enquanto indivíduos do seu poder destruidor pelo mito apolíneo: o dionisiaco manifesta-se ali através de um mito cujo conteúdo é equivalente ao do pessimismo filosófico, mas que, como se viu antes, não conduz às consequências práticas do mesmo. Ou seja, como se disse atrás, na tragédia o pessimismo pode ser transfigurado por um esquema artístico através do qual fica subordinado à vida, através do qual afirma a vida⁶³⁵.

Porém, numa nota póstuma de 1872, Nietzsche escreve o seguinte: “O conhecimento absoluto conduz ao pessimismo: a arte é o curativo contra ele. A filosofia é indispensável à cultura porque envolve o conhecimento numa concepção artística do mundo e assim enobrece-o.”⁶³⁶ Estas palavras indicam que, para além da arte, também a filosofia tem uma relação com o pessimismo, com o “conhecimento absoluto”. A filosofia envolve-o numa “concepção artística”, o que nos recorda as afirmações do ensaio *Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral* e a imagem também já evocada do tecer do casulo. Não usando aqui esta imagem, Nietzsche fala de envolver ou enredar (*hineinziehen*) artisticamente o conhecimento, apontando para a “arte da transfiguração”, expressão com que irá mais tarde definir a filosofia. O que podemos, então, ver aqui desenhar-se é uma afinidade entre a filosofia e a tragédia, que tem que ver com um duplo movimento. Esse movimento segue, por um lado, no sentido do reconhecimento da dor, por outro no sentido de uma afirmação da vida⁶³⁷. Ou seja, trata-se de ligar o conhecimento de que a vida

⁶³⁴ NT 7.

⁶³⁵ Tal é a tese de Tobias Dahlkvist, para quem “em vez de apenas aceitar ou negar que a não existência é preferível à existência, [Nietzsche] procura criar uma filosofia que nos permite afirmar a vida a despeito de esta poder ser inerentemente infeliz”. *Op.cit.*, p. 167-168.

⁶³⁶ 19[52] (KSA 7, 436).

⁶³⁷ A isto chamou Éric Blondel uma “contra-doutrina da felicidade”, defendendo que, ao inscrever-se no quadro da problemática filosófica de Schopenhauer (a quem, escreve ainda Blondel, Nietzsche deveu quase tudo, mesmo a sua doutrina da afirmação da vida), Nietzsche inverteu o sentido dessa problemática num pensamento da afirmação da vontade de viver. O comentador desenvolve o modo como Nietzsche liga a sua proposta trágica e a tese de que a vida é sofrimento à noção de *amor fati* como afirmação da realidade e à *Heiterkeit* como antítese do ressentimento. Cf. BLONDEL, Éric, “*Contre Kant et Schopenhauer: l’affirmation nietzschéenne*” in *Revue Philosophique*, nº3/1998 (p. 293-310).

implica dor com um sentimento de prazer resultante de uma transformação desse conhecimento que o “enobrece”. É este duplo movimento ou esta ligação, este saltitar que implica fluxo e refluxo, baixa e preia-mar, uma alma elástica e capaz de se mover entre o fundo da vida e a superfície das coisas, que, para Nietzsche, pertence àquilo a que em alemão se designou pela *Heiterkeit* grega⁶³⁸. A *Heiterkeit* não é equivalente ao prazer, à *Lust*, e o seu sentido situa-se algures entre a alegria e a serenidade, sentimentos positivos concomitantes com o conhecimento trágico, e que Nietzsche atribui aos deuses olímpicos e ao elemento apolíneo da beleza no *Nascimento da Tragédia*⁶³⁹. Nietzsche critica a mentalidade cristã que, atribuindo aos gregos a *Heiterkeit*, não compreendeu que ela incluía responsabilidade, ambição de grandeza, valorização do passado e do futuro⁶⁴⁰: a *Heiterkeit* não era, entre os gregos, “um prazer existencial improdutivo”, mas “a flor da cultura apolínea crescida a partir de um abismo sombrio como vitória da vontade helénica sobre o sofrimento e a sabedoria do sofrimento”⁶⁴¹.

Esta noção, que é um sentimento, pertence à proposta que Nietzsche vai contrapor ao pessimismo filosófico moderno, e o seu sentido é decisivo porque determina precisamente aquilo que a filosofia de Nietzsche pretende ser: não uma

⁶³⁸ A tradutora portuguesa do NT refere na nota 69 da edição que *Heiterkeit* implica um misto de jovialidade e serenidade, optando pelo segundo termo e citando um fragmento póstumo onde Nietzsche declara que “a nós, a arte grega ensinou-nos que não há nenhuma superfície verdadeiramente bela sem um fundo terrível” (7[162], KSA 7, 351 ss). Falando de “nós”, Nietzsche pretende distinguir-se da tradição classicista alemã na qual, segundo Gherardo Ugolini, a “serenidade grega” era compreendida como a harmonia e o equilíbrio, devidos ao clima favorável (Winckelmann) ou à conciliação entre deuses e homens (Schiller). O comentador defende que Nietzsche leva a cabo uma revisão desta noção, compreendendo a serenidade helénica como a resposta artística que os gregos souberam dar ao seu pessimismo existencial, como o estímulo que os levou a traduzir essa visão pessimista numa entusiástica afirmação dionisiaca da vida. Cf. UGOLINI, Gherardo, *Guida alla lettura della Nascita della Tragedia di Nietzsche*, op.cit., p. 92-93.

⁶³⁹ Cf. NT 3, onde Nietzsche usa o termo “*Freude*”, NT 4, onde diz que os seres olímpicos eram “*heiteren*”, NT 9, onde explica que “o importante conceito de jovial serenidade grega” (*griechischen Heiterkeit*) só pode ser entendido como resultante da necessidade de “um olhar para a dimensão íntima e pavorosa da natureza, como se fossem manchas luminosas para curar o olhar lesado por uma terrível noite”. As diferentes traduções que consultámos manifestam a dificuldade em traduzir a palavra alemã. Os tradutores franceses optam por “*belle humour*” (Éric Blondel) ou “*gaieté d’esprit*” (Patrick Wotling). Roger Hollinrake, Aaron Ridley e Judith Norman traduzem *Heiterkeit* por “*cheerfulness*” e os tradutores italianos optam ora por “*serenità*”, ora por “*gaiezza*”, “*giocondità*” ou “*allegria*” (este último termo escolhido por Ferruccio Masini). Por seu lado, nas traduções brasileiras surgem, quer o termo “jovialidade” (tradução de Paulo César de Souza), quer “serenojovialidade” (tradução de Jacó Guinsburg). Optando em alguns casos, em português, por “alegria” (que é também a opção da tradução portuguesa, por exemplo, no §343 da *Gaia Ciência* ou no §270 de *Para além do bem e do mal*), parece-nos que nos aproximamos de modo mais fiel ao sentido do pessimismo afirmador que Nietzsche pretende acentuar na continuação da sua obra, continuando a utilizar o termo *Heiterkeit*, por exemplo, em SE 2, A 329, NT “EA” 1, GM Prefácio 7 ou CI Prefácio.

⁶⁴⁰ NT 11.

⁶⁴¹ NT 17.

ciência, não uma arte, mas um «gai saber», que Nietzsche considera o “amuleto protector” contra a “sensibilidade doentia pela dor” espalhada pela Europa sua contemporânea, “uma pieguice que desejaria enfeitar-se com a religião e a tralha filosófica para se mascarar de algo mais elevado”⁶⁴². A filosofia de Nietzsche é *gaia ciência*, uma alquimia que transforma a lama do sofrimento em ouro, como diz numa carta a Overbeck, na qual conta como esticou todas as fibras da sua auto-superação para viver um dos momentos mais difíceis da sua vida e onde declara: “Se eu não descobrir o truque de alquimia para fazer ouro da lama, então estou perdido. Tenho aqui a mais bela possibilidade para provar que, para mim, «todas as vivências são úteis, todos os dias santos e todos os homens divinos»!!! Todos os homens divinos.”⁶⁴³ No Prefácio que escreve para a segunda edição da *Gaia Ciência*, Nietzsche relaciona a *Heiterkeit* com o movimento entre doença e saúde e entre profundidade e superfície, que se traduzem num estado de convalescença e num sentimento de gratidão, ao qual alude também no Prefácio ao primeiro volume de *Humano, demasiado humano*:

“Os convalescentes, outra vez meio voltados para a vida, e os lagartos são os animais mais agradecidos do mundo (...): há alguns entre eles que não deixam passar um dia sem lhe pendurarem um pequeno cântico de louvor na orla da veste que se arrasta. E falando a sério: é uma cura radical contra todo o pessimismo (afecção cancerosa dos velhos idealistas e dos mentirosos, como é sabido...) adoecer à maneira desses espíritos livres, ficar doente um bom bocado e, depois, ainda mais devagar, pôr-se são, mais são, quero eu dizer. Há sabedoria, sabedoria da vida, em receitar a si próprio até mesmo a saúde apenas em pequenas doses, durante muito tempo.”⁶⁴⁴

A *Heiterkeit* liga os falsos opostos como dor/alegria, saúde/doença, profundidade/superfície através de um movimento incessante que rejeita qualquer conclusão, qualquer síntese ou estado final. Ela faz parte da possibilidade de uma renovação da filosofia, que não se ocupa da verdade, “mas de outra coisa, digamos, de saúde, de futuro, de crescimento, de poder, de vida”⁶⁴⁵ — “Toda a filosofia que eleva mais a paz do que a guerra, toda a ética que apresenta uma versão negativa do conceito de felicidade, toda a metafísica e toda a física que conhecem um *finale*, toda a aspiração principalmente estética ou religiosa a um à margem de, a um para além

⁶⁴² PBM 293.

⁶⁴³ Carta de 25/12/1882 (KSB 6, 312). A frase citada por Nietzsche é de Emerson e faz parte da epígrafe que escolheu para a edição de 1882 de *A gaia ciência*.

⁶⁴⁴ HH Prefácio 5.

⁶⁴⁵ GC Prefácio 2 (KSA 3, 349).

de, a um fora de, a um por cima de, autorizam a perguntar se não foi a doença que inspirou o filósofo.”⁶⁴⁶. Ainda no Prefácio à *Gaia Ciência* Nietzsche declara que a “grande dor”, que obriga os filósofos “a descerem à última profundidade e a desfazerem-se de toda a confiança”, torna a vida num problema. No entanto, como adverte, “não se pense que tudo isso nos tornou mais sombrios! Mesmo o amor pela vida é ainda possível, — só se ama de modo diferente”, pois regressa-se destes estados com “um gosto mais refinado pela alegria, uma língua mais delicada para todas as coisas boas, com os sentidos mais bem dispostos, com uma segunda e mais perigosa inocência na alegria”⁶⁴⁷.

A importância do sentido que o termo *Heiterkeit* adquire no contexto do nosso trabalho faz com que consideremos os termos “*Freude*” e, evidentemente, “*Fröhlichkeit*”, não como equivalentes exactos, mas como termos pertencentes à mesma constelação de sentido onde se insere a palavra *Heiterkeit*, à qual Nietzsche associa o seu pensamento trágico, a sua “gaia ciência”⁶⁴⁸. Nela parecem reviver as características atribuídas antes à tragédia grega, mas agora inspiradas na cultura provençal e renascentista do Sul da Europa e transferidas para a filosofia, entendida

⁶⁴⁶ *Idem*.

⁶⁴⁷ GC Prefácio 3-4 (KSA 3, 349-351).

⁶⁴⁸ Importa referir que a proveniência desta última expressão já não é grega, mas provençal, e em PBM Nietzsche utiliza mesmo os termos “gai saber” (§260 — KSA 5, 212 — e §293 — KSA 5, 236). No fragmento póstumo de 1885/1886 2[166] (KSA 12, 149-150), onde esboça o Prefácio que acrescentará à segunda edição de GC, Nietzsche menciona “o mal entendido acerca da *Heiterkeit*” — a qual “alegre é de certeza, mas certamente não é ciência” —, que consiste, na verdade, numa “troça geral sobre toda a moralização de hoje”, na “forma ingénua da ponderação: o jogo com o sagrado” e numa “libertação para decisões terríveis”. Patrick Wotling precisou a influência stendhaliana da noção de “gaieté”, atestada por um testemunho da estadia de Nietzsche e Gast em Veneza em 1880. Ao ler uma carta de Stendhal, Gast encontrou uma passagem que partilhou imediatamente com Nietzsche: “*Les voyages ont enseigné la véritable philosophie (celle de tourner tout au gai) aux animaux les plus débiles de la terre* —”. Desde então, este “tornar tudo em alegria” foi contraposto por Nietzsche à filosofia alemã, “aquela que torna tudo sombrio!” Como assinala ainda o comentador, a defesa da alegria, motivo fundamental em Stendhal, associa-se à admiração deste último pela cultura provençal, e Nietzsche encontrou este tema nos capítulos LI e LII de *De l’amour*. Wotling conclui: “Qualquer que seja a fonte, é claro que o conceito de *gaia ciência* recebe um destino polémico, que sugere já a fórmula stendhaliana de “verdadeira filosofia”: o acrescento de *fröhlich* ao conceito filosófico clássico de *Wissenschaft* traduz a viragem da perspectiva que comanda o pensamento de Nietzsche, referida simultaneamente à Provença medieval, na qual ele vê uma cultura superior, e à recusa do idealismo alemão, aos seus olhos expressão de uma cultura anémica e de um empobrecimento de vida.” Cf. WOTLING, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, PUF, Paris, 1999 (p. 128-129, nota 2). Ainda sobre a noção de *gai saber* e as suas origens provençais, cf. BABICH, Babette, *Words in blood, like flowers. Philosophy and poetry, music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, Albany, 2006 (em especial, Cap. 4, “Nietzsche’s *Gay Science*. Poetry and love, science and music”, p. 54-74).

como pensamento trágico⁶⁴⁹. Um filósofo que sofreu muito, diz ainda Nietzsche, “não pode senão transpôr de cada vez o seu estado para a forma e a perspectiva mais espirituais — esta arte da transfiguração é precisamente filosofia”⁶⁵⁰. A frase parece um eco das palavras do *Nascimento da Tragédia* sobre o quadro de Rafael. E, na verdade, falando de alegria, arte, saúde, superfície, Nietzsche recorda-nos o elemento apolíneo, e no Prefácio à *Gaia Ciência* fala nos gregos como entendidos na arte de viver, para a qual “é necessário deter-se corajosamente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar nas formas, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência! Estes gregos eram superficiais... por profundidade!”⁶⁵¹ Mas por que razão elege, então, Nietzsche o deus Dioniso e não Apolo como deus da nova filosofia?

Como se disse já, a preocupação essencial de Nietzsche é com a sua época, com a cultura europeia moderna. Não se trata, por isso, de recuperar a alma grega, a *Heiterkeit* grega, Apolo ou Dioniso tal como os gregos os viveram e entenderam. Nietzsche está preocupado com o futuro da cultura europeia e com o futuro da filosofia, não com o passado à maneira de um filólogo erudito, a quem o saber histórico nada influencia a vida. Pelo contrário, em Nietzsche trata-se de ligar pensamento e vida, e é nisso que consiste a sua “arte da transfiguração”, a *Heiterkeit* que, na sua linguagem, como declara no Prefácio à *Genealogia da Moral*, se chama “*fröhliche Wissenschaft*”⁶⁵². A sua realização pressupõe que “temos de superar até os gregos!”⁶⁵³, e esta pode ser uma primeira indicação das razões da escolha de um deus da filosofia que não é foi o deus da filosofia grega.

No “*Ensaio de Autocrítica*”, escrito em 1886, Nietzsche fala da “questão profundamente pessoal” que esteve na origem do *Nascimento da Tragédia* e da sua interrogação acerca da “alegada *Heiterkeit* dos gregos”⁶⁵⁴. Para que teria precisado a espécie humana “que mais seduziu para a vida” da tragédia, da “obra de arte do pessimismo”? No mesmo texto, Nietzsche distancia-se da “metafísica de artista” da

⁶⁴⁹ Sobre o contraste entre a cultura do Norte e do Sul da Europa, tal como Nietzsche a concebeu a partir das leituras de Stendhal, Burckhardt e Taine, cf. CAMPIONI, Giuliano, *Les lectures françaises de Nietzsche*, op.cit., cap. IV, “*La Renaissance et la plainte humaine: Stendhal, Taine et Nietzsche*” (p. 145-156).

⁶⁵⁰ GC Prefácio 3 (KSA 3, 349).

⁶⁵¹ GC Prefácio 4 (KSA 3, 351-352).

⁶⁵² GM Prefácio 7.

⁶⁵³ GC 341.

⁶⁵⁴ EA 1.

sua primeira obra, e a questão da *Heiterkeit* grega já não se coloca nos termos da “consolação metafísica” defendida no *Nascimento da Tragédia*, mas nos de uma “arte do consolo do aquém”⁶⁵⁵, inserindo-se ainda no contexto da interrogação acerca do valor da existência: “Será o pessimismo necessariamente um sinal do declínio, da decadência, da imperfeição, dos instintos fatigados e enfraquecidos? — (...) como é, aparentemente, entre nós, homens modernos e europeus? Haverá um pessimismo da força? Uma propensão intelectual para o que é duro, terrível, malvado, problemático na existência feita de bem-estar, de transbordante saúde, de abundância existencial?” Nietzsche distingue dois géneros de pessimismo — um pessimismo da força, sintomático de vitalidade, e um pessimismo decadente, sintomático de instintos enfraquecidos —, e também dois géneros de *Heiterkeit* — a grega, artística e dionisiaca, e a moderna, científica e moral, que é apenas “uma fuga face ao pessimismo”⁶⁵⁶. Mas só se compreende os gregos, diz Nietzsche, e também a sua *Heiterkeit*, se se conseguir responder à pergunta “O que é o dionisiaco?”, questão “psicológica” tão difícil como a da origem da tragédia⁶⁵⁷. Esta advém, diz Nietzsche, da relação do grego com a dor e também “do prazer, da energia, de uma sobreabundante saúde, de uma enorme plenitude”⁶⁵⁸. Ou seja, a extrema sensibilidade grega à dor não era incompatível com a sua capacidade para o prazer e para a alegria, como a tragédia o prova, e é na solidariedade entre dor e prazer que Nietzsche encontra a resposta para a pergunta sobre o dionisiaco enquanto pessimismo afirmador da vida, ou “pessimismo para além do bem e do mal”⁶⁵⁹. Trata-se de uma compreensão que se defende contra a interpretação moral da existência hostil à vida, porque “a vida é algo de essencialmente imoral”. É na moral cristã, em particular, que Nietzsche identifica esta interpretação, “o ódio ao mundo, a maldição dos afectos, o receio da beleza e da sensibilidade, um além inventado para melhor caluniar o aquém”, e que consiste, no fundo, numa visão niilista, numa “demanda do nada”, sinal de um profundo esgotamento e empobrecimento vital. Este idealismo, que inventa um mundo mais verdadeiro do que o mundo real, faz com que a vida seja sentida como indesejável e desprovida de valor, e a moral torna-se uma “vontade de

⁶⁵⁵ EA 7.

⁶⁵⁶ Desenvolvida em NT 15, onde Nietzsche fala do socratismo científico como uma nova forma de *Heiterkeit*, colocando a palavra entre umas aspas que nos sugerem ironia ou, pelo menos, reservas em relação à adequação do termo a esse contexto.

⁶⁵⁷ EA 3, 4.

⁶⁵⁸ EA 4.

⁶⁵⁹ EA 5.

negação da vida, um secreto instinto de destruição, um princípio de decadência”, o “perigo dos perigos”. Foi contra este instinto que Nietzsche defendeu um instinto favorável e aprovador da vida, a que chamou “dionisíaco”. Como diz ainda no “*Ensaio de Autocrítica*”, Dioniso fala contra o resignacionismo schopenhaueriano e liga o pessimismo com o riso e a dança⁶⁶⁰, o conhecimento da dor com o prazer em existir.

Os termos do “*Ensaio de Autocrítica*” são equivalentes aos termos do §370 da *Gaia Ciência*, incluído no livro V desta obra e escrito no mesmo ano de 1886. Tal como no texto que acrescentou ao *Nascimento da Tragédia*, também neste parágrafo o pessimismo de Schopenhauer é associado à noção de Romantismo. Referindo-se às suas esperanças de juventude, Nietzsche explica que naquela época entendera o pessimismo filosófico do século XIX como um sintoma da força mais elevada do pensamento e de maior plenitude vital do que a dos sensualistas do século anterior (e refere Hume, Kant e Condillac). O conhecimento trágico parecia-lhe ser o luxo próprio da nossa cultura, uma forma de prodigalidade, e a música alemã a expressão de um poder dionisíaco. Agora reconhece que não foi, então, capaz de ver o romantismo da filosofia e da música alemãs e pergunta-se “o que é o Romantismo?”, tal como pergunta, na mesma época, “o que é o dionisíaco?”. No Romantismo Nietzsche reconhece um tipo de pessimismo que não corresponde à compreensão trágica resultante de uma sobreabundância de vida, mas o pessimismo de Schopenhauer e Wagner, frutos de um empobrecimento da vida. Se “toda a arte, toda a filosofia podem ser vistas como remédio e ajuda ao serviço da vida que cresce e luta”, elas “pressupõem sempre sofrimentos e sofredores”. Mas os pessimistas românticos lidam com o sofrimento através, ou da paz, do silêncio, do que é benigno, ou do êxtase, do espasmo, do aturdimiento – na sua carência doentia de forças, sentem a falta de um deus dos doentes e da inteligibilidade lógica e conceptual da existência, “pois a lógica tranquiliza, dá confiança”. Em suma, declara ainda Nietzsche, este tipo de pessimistas necessita de “uma certa estreiteza e inclusão em horizontes otimistas que mantêm o calor e afastam o medo”. Nessa estreiteza, não há lugar para valorizar a alegria que “carece de explicação, mas pede disposição e disciplina”⁶⁶¹, pois é preciso

⁶⁶⁰ EA 6.

⁶⁶¹ Palavras de Maria Filomena Molder no ensaio “*Sobre a alegria*”, onde é dito ainda o seguinte: “O sofrimento, a dor, fazem ver qualquer coisa, mas ocultam outra. Por isso, que a vida seja dor (...), deixa-nos na boca o sabor de uma falta, um amargor que pede outra coisa, e isto porque nós lembramo-

aprender a reconhecê-la nos momentos em que vem ter connosco. Se anestesiados, não sentimos nem dor, nem alegria; se receosos, não saímos do ponto de vista que só vê o sofrimento, e que é o ponto de vista dos “caluniadores da alegria”:

“Os homens profundamente feridos pela vida suspeitam de toda a alegria, como se ela fosse sempre infantil e pueril, e traisse uma desrazão cuja visão não pudesse senão suscitar condescendência e comoção, como quando uma criança à beira da morte ainda acaricia os seus brinquedos ao lado da cama. Tais homens vêem sob todas as rosas túmulos escondidos; prazeres, agitação, música alegre, parecem-lhes semelhantes à ilusão voluntária daquele que se encontra gravemente doente e quer ainda sorver um minuto da embriaguez da vida. Mas este juízo acerca da alegria é apenas a refração do seu próprio brilho sobre o fundo sombrio do cansaço e da doença: é ele próprio qualquer coisa de comovente, irrazoável, que arrasta à compaixão, algo de infantil e pueril, que pertence àquela segunda infância que se segue à velhice e precede a morte.”⁶⁶²

É a este tipo de pessimismo, rígido, estreito, medroso e senil que Nietzsche contrapõe “um pessimismo totalmente diferente”, um “pressentimento” e uma “visão” que só a si pertencem, e que são o seu “*proprium e ipsissimum*”⁶⁶³. Chamar-lhe-ia “pessimismo clássico”, se a palavra não estivesse já gasta, quer dizer, demasiado usada, desligada da força instintiva criadora de conceitos e afectada pela moderna “doença da língua” de que fala na quarta *Consideração Intempestiva*⁶⁶⁴. O termo “clássico” repugna aos seus “ouvidos” porque só traz ecos do que o termo significa para a filologia moderna, evocando apenas sentimentos de nostalgia e imagens vazias de um passado sem vida, quando o que Nietzsche pretende nomear é um “pessimismo do futuro”, no sentido em que na segunda *Consideração Intempestiva* falava da utilidade do conhecimento para a vida. E assim designa-o como “pessimismo dionisíaco”, para o qual o que é terrível, o mal, a irracionalidade, o sofrimento de que ele mesmo resulta são considerados a partir do ponto de vista de um “saldo positivo de forças criadoras e fecundas”⁶⁶⁵.

O dionisíaco é, então, a “contrapartida da história”, como diz em *Ecce Homo*, que Nietzsche propõe à oposição “optimismo contra pessimismo”, quando compreende que a autêntica contradição é entre “o instinto degenerado que com subterrâneo rancor se volta contra a vida” (o instinto do cristianismo, de

nos que já experimentámos outra coisa que não a dor. Convém não esquecer.” Cf. MOLDER, Maria Filomena, “*Sobre a alegria*” in *Intervalo* 4, Edições Vendaval, Lisboa, Fevereiro 2010 (pp.77-86).

⁶⁶² A 329 (KSA 3, 233).

⁶⁶³ GC 370.

⁶⁶⁴ WB 5 (KSA 1, 455).

⁶⁶⁵ GC 370.

Schopenhauer, o idealismo) e “uma fórmula de suprema afirmação, nascida da plenitude, da sobreabundância, um dizer que sim sem reservas, até mesmo ao sofrimento, a tudo o que há de problemático e estranho na própria existência”⁶⁶⁶. O dionisíaco é a “mais alegre” afirmação da vida, “o discernimento mais elevado e também mais profundo” de que “nada do que existe é para descontar, nada é dispensável”⁶⁶⁷, ou ainda, dito de outro modo, a compreensão de que aquilo que a filosofia e a moral idealistas consideram como opostos, dor e prazer, bem e mal, estão ligados. É nisto que consiste “a noção de trágico”⁶⁶⁸, e Nietzsche cita uma passagem do *Crepúsculo dos Ídolos* onde descreve a tragédia como a “recusa decisiva e instância oposta” ao pessimismo “no sentido de Schopenhauer”, intitulando-se como “o último discípulo do filósofo Dioniso”⁶⁶⁹. Ao contrário do pessimismo schopenhaueriano, romântico, alheio à noção de trágico, o pessimismo dionisíaco de Nietzsche permite-lhe considerar-se como “o primeiro filósofo trágico”, que transpõe “o dionisíaco para um *pathos* filosófico”⁶⁷⁰. Se foi em *Assim falava Zaratustra* que a concepção de dionisíaco se tornou “acto supremo” (obra em que, no entanto, o nome de Dioniso não é mencionado uma única vez), isso deve-se a que, em Zaratustra, “todas as contradições se combinam para formar uma nova unidade. As forças mais elevadas e mais baixas da natureza humana, o que há de mais doce, de mais frívolo e de mais terrível, tudo brota com imortal segurança de uma só fonte”⁶⁷¹. Nietzsche cita uma passagem do capítulo “Do espírito de gravidade”⁶⁷² sobre “a alma mais espaçosa, que mais largamente pode correr, errar e vaguear em si mesma, (...) que foge de si própria e se apanha em vastíssimos círculos, (...) a que mais se ama a si própria, onde todas as coisas têm o seu fluxo e refluxo, a sua baixa-mar e preia-mar”, e que diz ser “a concepção do próprio Dioniso”. Esta descrição corresponde à “exigência de um contínuo alargamento da própria alma”, que define o que Nietzsche

⁶⁶⁶ EH “Por que escrevo livros tão bons”, NT 2.

⁶⁶⁷ *Idem*.

⁶⁶⁸ *Ibidem* NT 3.

⁶⁶⁹ CI “O que devo aos Antigos” 5. Também em PBM 295 e no Prefácio a EH Nietzsche se define como “um discípulo do filósofo Dioniso”.

⁶⁷⁰ EH “Por que escrevo livros tão bons”, NT 3. Na história da filosofia, diz ainda que é com Heraclito que sente maior afinidade: “A afirmação da transitoriedade e do aniquilamento, que é o elemento decisivo numa filosofia dionisíaca, (...) do devir, com radical rejeição até do conceito de ser — é aí que devo reconhecer o que mais afinidades tem comigo (*das mir Verwandteste*) entre tudo aquilo que, até ao presente, foi pensado.”

⁶⁷¹ EH “Por que escrevo livros tão bons”, Za 3.

⁶⁷² Za III “Do espírito de gravidade” 19.

entende por “*pathos* da distância” e “auto-superação do homem”⁶⁷³, e contrasta com a estreiteza e inclusão em horizontes dominados por uma lógica dualista de opostos que se excluem, própria do pessimismo romântico e referida acima. Este contínuo alargamento da alma implica movimento, deslocação de perspectivas, rejeição das mumificações conceptuais. Por isso, o novo ideal da filosofia inclui, para Nietzsche, leveza, e fala do filósofo como um bailarino:

“Talvez todos nós, filósofos, estejamos hoje numa posição má em relação ao saber: a ciência cresce, os mais eruditos de entre nós estão perto de saber que sabemos muito pouco. Mas pior seria ainda se soubéssemos demasiado (...). Nós somos diferentes dos eruditos, embora não se possa evitar que sejamos, entre outras coisas, eruditos. Nós temos outras necessidades, outro crescimento, outra digestão: precisamos de mais, precisamos também de menos. De quanto um espírito precisa para seu alimento, para isso não existe fórmula; mas se o seu gosto se alimenta para a independência, para rápidas idas e vindas, para as deambulações, para a aventura talvez, coisas de que apenas os mais velozes estão à altura, então preferirá viver com pouca comida, em vez de dependente e empanturrado. Não é de gordura, mas da maior capacidade e força que um bom bailarino requer da sua alimentação — e eu não sei de nada que o espírito de um bom filósofo mais quisesse ser do que um bom bailarino. É que a dança é o seu ideal, também a sua arte, enfim, também o seu único sentimento religioso, o seu serviço de deus...”⁶⁷⁴

Não é, contudo, imediatamente evidente que relação pode existir entre dança, leveza, e uma filosofia trágica baseada num pessimismo dionisíaco. Aqui importa atentar na expressão “fluxo e refluxo”, tantas vezes utilizada por Nietzsche, e lembrar também que Nietzsche recorre amiúde a noções como “*Gegenkraft*” ou “*Gegenbewegung*”. É numa ordem de coisas que se move em sentidos contrários sem se anular que Nietzsche enquadra uma filosofia que se pretende trágica, quer dizer, uma concepção da filosofia que não apenas não se fixa (nem fixa) em verdades inamovíveis, que não apenas é “saltitante”, como diz no texto sobre os pré-socráticos, mas que não pretende estabilizar definitivamente um conhecimento sobre o homem, antes concebê-lo como “o animal que ainda não está fixado”⁶⁷⁵. Esta concepção do ser humano é a única que o enobrece, e ela opõe-se com firmeza à ideia empobrecedora de que “a natureza humana poderia ser transformada numa natureza puramente lógica”, na convicção que “o ilógico é necessário aos homens e do ilógico resultam

⁶⁷³ PBM 257. Sobre a noção de “*Pathos der Distanz*”, cf. PIAZZESI, Chiara, “*Pathos der Distanz et transformation de l’expérience de soi chez le dernier Nietzsche*” in *Nietzsche-Studien* 36 (2007), p. 258-295.

⁶⁷⁴ GC 381 (trad. mod.).

⁶⁷⁵ PBM 62.

muitas coisas boas”⁶⁷⁶. Ora, se esta ideia é das que pode “levar um pensador ao desespero”, isso deve-se a que, do facto de o ser humano possuir uma natureza ilógica, decorrer o de ele ser uma criatura injusta, quer dizer, de os seus juízos serem impuros, incompletos e, portanto, não necessários, inexactos. Como diz Nietzsche, na medida em que não somos nós mesmos uma “medida fixa”, uma “grandeza invariável”⁶⁷⁷, não temos “o direito lógico” de fazer avaliações. Mas como é impossível “sequer viver sem avaliar”, todos os homens ajuízam, sentem simpatias ou aversões, inclinações e antipatias, e isto de um modo fundamentalmente injusto. Tal aplica-se também aos juízos a respeito da valor da vida, em particular, aos que decorrem do “pensamento impuro” que acredita no valor e dignidade da existência. Esses juízos são logicamente ilegítimos, pois aquele que julga não tem em consideração a vida na sua totalidade, mas partes delimitadas da mesma: pensa apenas nas excepções, nos grandes talentos e nas almas puras, não reparando nos outros seres humanos e pensando, portanto, “de forma impura”⁶⁷⁸. Do mesmo modo, pode pensar-se na totalidade dos seres humanos, mas admitir neles apenas um tipo de tendências, por exemplo, as menos egoístas — outra forma de “pensamento impuro”. Em todo o caso, Nietzsche sublinha que qualquer dos procedimentos é ele mesmo uma excepção, pois a maioria dos homens crê no valor da vida “porque cada um se pretende e afirma sozinho e não sai para fora de si próprio”: “o valor da vida para o homem vulgar assenta unicamente no facto de ele se considerar mais importante do que o mundo”, sofrendo de uma “grande falta de imaginação” que o impede de “se sentir na pele dos outros”⁶⁷⁹. Mas aquele que conseguisse, diz ainda Nietzsche, “abarcá-lo em si e sentir a consciência colectiva da humanidade, sucumbiria com uma maldição contra a existência, pois a humanidade em geral não tem finalidades”⁶⁸⁰. E assim formula Nietzsche a pergunta decisiva: “Mas a nossa filosofia não se transformaria assim em tragédia? A verdade não se torna hostil à vida?”⁶⁸¹

A questão põe-se, então sob a forma de uma alternativa: é-se capaz de permanecer conscientemente na não verdade, ou não seria, nesse caso, “de preferir a morte?” Ora, “toda a vida humana está profundamente imersa na não verdade”, e

⁶⁷⁶ HH I 31.

⁶⁷⁷ HH I 32.

⁶⁷⁸ HH I 33. (trad. mod.)

⁶⁷⁹ *Idem.*

⁶⁸⁰ *Idem.*

⁶⁸¹ HH 34.

Nietzsche defende aqui que a repercussão do conhecimento depende do “temperamento”, que determinará ou uma “filosofia da destruição”, ou um “conhecimento purificador” numa alma “amena e, no fundo, jovial, que não precisasse de se proteger contra insídias e súbitos arrebatamentos e que, nas suas exteriorizações, não ostentasse um tom resmungão”⁶⁸². Ou seja, da aceitação da natureza ilógica do ser humano, da injustiça constitutiva das suas avaliações, do carácter necessário do erro para a vida e da ausência de finalidades da humanidade em geral tem algo de “purificador”, nomeadamente, purificador das paixões morais do dever e da honra como motivos para agir, mas sobretudo purificador da seriedade com que se encara a vida. Um homem capaz de se sentir, enquanto humanidade, um desperdício tão grande como o da existência de flores na natureza, sem por isso preferir a morte, “já só continua a viver para discernir cada vez melhor”, e “deve poder renunciar sem inveja nem desgosto a muito daquilo que tem valor para os outros homens, para ele deve bastar, como a condição mais desejável, esse pairar livre e destemido acima de pessoas, costumes, leis e das habituais avaliações das coisas.”⁶⁸³ Para esta leveza Nietzsche propõe ainda outro nome, “inocência”, ou seja, o novo hábito de compreender, de “abranger com a vista”, que permite compreender que entre acções boas e más não há uma diferença de espécie, mas uma diferença de grau⁶⁸⁴, ou seja, compreender que categorias opostas não servem para pensar uma realidade que é composta por gradações e cambiantes, nem para avaliar o valor dessa realidade. Se é um preconceito típico dos metafísicos a ideia de que as coisas mais valiosas têm “outra” origem, não podem ser deduzidas deste mundo, e se a “crença fundamental dos metafísicos é a crença na oposição dos valores”, a proposta de Nietzsche é considerar que aquilo que constitui o valor de cada coisa boa e venerada consiste “no facto de estar ligada, entrançada” às coisas más que, aparentemente, lhe são opostas⁶⁸⁵. Assim, a oposição verdade/falsidade é inadequada, pelo que, como diz Nietzsche, “para nós, a falsidade de um juízo não constitui nenhuma objecção contra ele: é nisto que a nossa nova linguagem soa, talvez, de forma mais estranha”. A novidade é portanto, “aceitar a não verdade como uma condição da vida”⁶⁸⁶, quer dizer, considerar os juízos, não do ponto de vista da sua verdade, mas do ponto de

⁶⁸² *Idem.*

⁶⁸³ *Idem.*

⁶⁸⁴ HH 107.

⁶⁸⁵ PBM 2.

⁶⁸⁶ PBM 4.

vista do seu valor para a vida. A renúncia à “vontade de verdade”⁶⁸⁷ é o que permite a leveza necessária para avaliar a vida, para medir o valor das inumeráveis diferenças de grau, para possuir “a arte das *nuances*, que é o melhor que se pode obter da vida”⁶⁸⁸. Esta arte é, justamente, o que Nietzsche considera ser “essencial”, definido-a como “a leveza da metamorfose”⁶⁸⁹. E enquanto permanente aprendiz desta arte, é do deus das metamorfoses que os novos filósofos serão os discípulos, o deus Dioniso a quem Nietzsche chama “juiz”⁶⁹⁰, e mesmo “o supremo juiz do gosto”⁶⁹¹.

O deus estranho dos novos filósofos

Diagnosticando o processo de decadência que afecta a cultura europeia, Nietzsche depositou inicialmente na arte de Wagner as suas esperanças de uma renovação cultural, que consistiria no renascimento do espírito trágico. No entanto, como vimos atrás, estas esperanças são também, e sobretudo, dirigidas para uma renovação da filosofia, no contexto da qual a tutela de Dioniso adquire o seu pleno sentido, como iremos agora esclarecer. Depois da publicação do *Nascimento da Tragédia* (1872), o deus desaparece das obras publicadas por Nietzsche: *Considerações Intempestivas* (1873, 1874, 1874, 1876), *Humano, demasiado humano* (1878, 1880), *Aurora* (1881), *A Gaia Ciência* (1882) e *Assim falava Zaratustra* (1883, 1885). Durante catorze anos o nome de Dioniso não é escrito, e só a partir de 1884 o dionisiaco regressa aos textos póstumos⁶⁹². Por seu lado, também depois do *Nascimento da Tragédia*, nos textos publicados Apolo só volta a ser mencionado na segunda *Consideração Intempestiva*⁶⁹³, num parágrafo de *A Gaia Ciência*⁶⁹⁴ e no *Crepúsculo dos ídolos*⁶⁹⁵. Em consonância com a interpretação de alguns comentadores, inclinamo-nos a defender que, tal como a presença do dionisiaco se

⁶⁸⁷ PBM 1.

⁶⁸⁸ PBM 31.

⁶⁸⁹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10.

⁶⁹⁰ FP 1885 41[7] (KSA 11, 681).

⁶⁹¹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 19.

⁶⁹² Em 1884 cf, eg, 26 [310] (KSA 11, 233). A respeito do (não) desaparecimento de Dioniso na obra de Nietzsche, dos seus vestígios no intervalo de tempo em que não é nomeado e das consequências da sua não nomeação na estética de Nietzsche, cf. GONÇALVES, Victor Manuel, *Figuras do dionisiaco na filosofia de Nietzsche*. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e realizada sob a orientação científica de Nuno Nabais (2004).

⁶⁹³ VIH 10 (KSA 1, 324-334).

⁶⁹⁴ GC 84.

⁶⁹⁵ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10 e 11.

mantém, de algum modo, ao longo dos textos de Nietzsche onde este não é, porém, explicitamente nomeado, assim também o elemento apolíneo permanece, necessária mesmo se implicitamente, ao longo da sua obra⁶⁹⁶. Em 1885, porém, multiplicam-se as referências a Dioniso e ao dionisiaco. No fragmento 34[4]⁶⁹⁷, Nietzsche afirma que expôs a sua descoberta de Dioniso de modo muito “disfarçado”, “erudito” e “monótono”, e na nota 34[17] do mesmo ano escreve: “Dionisiaco. Que timidez infeliz falar como erudito de uma coisa de que eu poderia ter falado enquanto «experiente». E o que importa a «estética» àquele que tem de poetar ! Deve-se exercer o seu ofício e mandar para o diabo os curiosos!”⁶⁹⁸ Ainda em 1885, o nome do deus é associado aos seguintes epítetos : “Dioniso. Dioniso como educador. Dioniso como

⁶⁹⁶ Para este problema, tão difícil de resolver a partir dos textos de Nietzsche (e sobretudo dos textos onde o dionisiaco e o apolíneo não são referidos), os comentadores apresentam diferentes soluções. Walter Kaufmann defendeu que o Dioniso que aparece nas obras tardias de Nietzsche é uma síntese dos elementos apolíneo e dionisiaco. Não podemos subscrever inteiramente esta hipótese porque ela assenta na tese de que do Dioniso de NT só resta no Dioniso tardio o nome, o que pressupõe, por um lado, uma descontinuidade que não podemos corroborar, pois fere o que está em causa na própria noção do dionisiaco enquanto metamorfose que traz consigo o que a antecede em vez de cortar com os seus precedentes. Por outro lado, esta interpretação implica que um nome é apenas uma etiqueta vazia e insuficiente para identificar qualquer coisa que continua viva. Esperamos que a continuação do nosso estudo mostre a significação mais precisa de ambas as objecções, e também que a tese de Kaufmann é, neste aspecto, contrária ao espírito de Nietzsche. Cf. KAUFMANN, Walter, *op.cit.*, p. 105-107. Por seu lado, Mathieu Kessler defende que, depois do reaparecimento de Dioniso nas obras de 1886, Apolo não desaparece, mas se torna na “eminência parda de Dioniso” (pp. 13, 18, 24) e que a duplicidade originária se interioriza na “segunda figura de Dioniso-artista que realiza em si próprio a reconciliação das funções estéticas que *O Nascimento da Tragédia* opunha” (p. 18). Embora algumas das intuições deste comentador nos pareçam certas, o seu estudo apresenta teses confusas, quando não contraditórias, que dificultam a compreensão das suas posições. Um exemplo a referir é a de que, depois de 1886, Dioniso é um artista e, simultaneamente, que Nietzsche o concebe como um filósofo. Por outro lado, não se compreende por que razão “existe um hiato entre a filosofia autenticamente dionisiaca de Nietzsche e a sua estética clássica que é um apolinismo disfarçado” (p.24). Mas o que mais dúvidas suscita é a análise do §295 de PBM, onde o sorriso de Dioniso é entendido como “maldoso e sarcástico” (p. 58). Kessler socorre-se de uma passagem de *Assim falava Zaratustra* sobre o riso que santifica toda a maldade (Za III, “Dos sete selos” §6) para estranhamente concluir que “rir é ser mau, é ter prazer com crueldade pela fraqueza do outro.” (p.63) Esta interpretação do riso parece-nos em tudo contrária ao espírito e à letra da filosofia de Nietzsche, que liga o riso com a leveza, a alegria e a inocência (e mesmo cientes da crueldade que pode estar contida na inocência, não nos parece ser isso que Kessler tem em mente falando de sarcasmo e de maldade). É nesta medida que o riso é entendido como um “vício olímpico” em PBM 294: os deuses riem porque são os seres da vida leve, porque estão libertos do peso da seriedade da vida, e é também por isso que Nietzsche considera que os deuses filosofam. Estabelecer uma “hierarquia dos filósofos de acordo com o nível do seu riso” é consistente com o ideal dos novos filósofos apresentado em GC 381-382, e que é o ideal da dança e da leveza de um espírito que brinca inocentemente com tudo o que é considerado mais valioso. Discordando embora de que Nietzsche propõe uma “concepção reformada de Dioniso” (p. 71-72), subscrevemos, porém, a pertinência da ideia de que a abolição dos contrários proposta pela filosofia de Nietzsche autoriza a ligação do apolíneo e do dionisiaco (autorizou-a, aliás, desde o início, e não apenas depois de 1886 ou da elaboração da doutrina do eterno retorno, como pretende Kessler), bem como da superfície e da profundidade, e do dionisiaco com a individuação, como o mostra um fragmento póstumo de 1885 que citaremos em seguida. Cf. KESSLER, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, PUF, Paris, 1998.

⁶⁹⁷ KSA 11, 424.

⁶⁹⁸ KSA 11, 427.

impostor. Dioniso como destruidor. Dioniso como criador.”⁶⁹⁹, e noutra nota desse ano, que nos parece central para a relação de Dioniso com a proposta filosófica de Nietzsche consubstanciada na hipótese da vontade de poder, é dito:

“Para o anel das coisas. NB. À força que se transforma e permanece sempre a mesma pertence um lado interior, uma espécie de carácter Proteu-Dioniso, dissimulando-se e comprazendo-se na metamorfose. Compreender a «pessoa» como ilusão : com efeito, a descendência é a objecção principal, na medida em que um número incontável de forças configuradoras de muitos anos anteriores constituem a sua existência continuada : na verdade, nela estas forças lutam entre si e tornam-se governadas e dominadas — uma vontade de poder atravessa as pessoas, ela precisa da redução da perspectiva, do «egoísmo» como condição de existência temporária ; ela espreita para fora de cada grau para um grau mais elevado. A redução do princípio actuante na «pessoa», no individuum.”⁷⁰⁰

Esta passagem parece-nos emblemática por várias razões. Em primeiro lugar, a “força que se transforma e permanece sempre a mesma” recorda-nos o *aíon*, a força de vida que é recriação incessante de si própria (Benveniste), a violência do oxímoro onde os opostos se afectam e estimulam reciprocamente (Loraux) e o jogo cósmico que desobedece ao princípio lógico de contradição, fazendo coexistir unidade e multiplicidade (Heraclito). É de referir que num dos muitos textos que dedica à lógica, em particular num texto póstumo de 1887/1888⁷⁰¹, Nietzsche demonstra que o princípio de contradição, tal como o concebeu Aristóteles, contém (como, de resto, todos os axiomas lógicos), menos um critério de verdade do que um imperativo que determina o mundo que devemos considerar verdadeiro. Quer dizer, os axiomas lógicos são critérios de avaliação, são já juízos sobre a realidade que pressupõem a existência de elementos que não são “reais”, mas forjados pelos homens a partir da experiência empírica mais grosseira, e não da subtilidade dos sentidos a que Nietzsche chama “gosto”, como veremos ainda. Por outro lado, a lógica pressupõe a adequação dos conceitos à realidade, pressuposto que, como vimos antes, Nietzsche não subscreve, e que entende subjazer também ao princípio de contradição: “O interdito conceptual de contradição procede da crença de que nós podemos formar conceitos, de que um conceito não apenas define o que há de verdadeiro numa coisa, mas a alcança... De facto, a lógica (tal como a geometria e a aritmética) só é válida para as verdades fictícias que nós criámos. A lógica é a tentativa de compreender o mundo

⁶⁹⁹ FP 34[248] (KSA 11, 504).

⁷⁰⁰ FP 35[68] (KSA 11, 540).

⁷⁰¹ FP 9[97] (KSA 12, 389-391. Cf. A tradução integral do texto que inserimos no Anexo final.

real segundo um esquema do ser criado por nós próprios, para o tornar para nós mais exacto, formulável, calculável...”

Voltando ao texto sobre Dioniso citado acima, a sua importância deve-se, em segundo lugar, ao facto de Nietzsche sublinhar a afinidade deste deus com a metamorfose, o que será decisivo para a determinação da relação da filosofia com a vida e para a distinção capital entre filosofia e ciência. Em terceiro lugar, interessa salientar que a noção de “pessoa”, tão importante no ensaio sobre os filósofos pré-socráticos, é descrita como uma ilusão necessária, a redução da perspetiva que é condição da vida (e a razão da injustiça e da parcialidade constitutivas das avaliações humanas, como vimos antes). A “pessoa” é, na verdade, o cruzamento de uma pluralidade de forças em conflito. Isto não indica apenas que a “pessoa”, o indivíduo, não é uma unidade última, atómica, idêntica a si mesma, mas um *dividuum*⁷⁰², uma multiplicidade que põe em causa o conceito filosófico moderno de sujeito, no qual nos concentraremos mais adiante. O que está também, e sobretudo, em causa é a ideia, tão pouco comprovada pela experiência dos europeus modernos, de que na “pessoa” ou na “personalidade” estão ligados um interior e um exterior, a força da vida e a sua forma individuada, pelo que os “actos visíveis” devem ser “a manifestação espontânea” da força vital, e não uma “mascarada” onde “a interioridade aprendeu (...) a maquilhar-se, a exprimir-se de modo abstracto e calculado, a perder-se lentamente ela própria”⁷⁰³. O perigo que isto representa é o de um progressivo declínio da vida, “esse poder obscuro, arrebatador, insaciavelmente sedento de si próprio”⁷⁰⁴, que Nietzsche considera iminente na cultura europeia moderna, expressando-se, quer numa decadência dos instintos, quer na tendência uniformizadora dos costumes e dos modos de vida. Se as “pessoas” são atravessadas por uma vontade de poder que necessita de uma redução de perspectiva, ou seja, que necessita de “personalidades” que se afirmam, e não de actores sem critério na escolha das máscaras que põem, isso deve-se a que, no movimento expansivo que lhe é próprio, a vida, e a vida humana em particular, “espreita para fora de cada grau”, quer dizer, é constituída por uma infinidade de graus que pode subir e descer consoante a elasticidade da alma, a sua capacidade de alargamento, no sentido atrás

⁷⁰² HH 57.

⁷⁰³ VIH 4 (KSA 1, 277).

⁷⁰⁴ VIH 3 (KSA 1, 269).

analisado. Esta elasticidade é o contrário de uma rigidez abstracta que se quer aplicar a todos os casos, e que, como o leito de Procrusto, não se adapta a cada caso particular, mas amputa-o para que ele caiba na forma pré-determinada⁷⁰⁵. O perspectivismo é justamente esta capacidade de um modo alargado de ver, um ver com muitos olhos⁷⁰⁶ que, por amor da vida, não se fixa em abstracções universais e morais, mas pretende estender continuamente os seus horizontes e conceber, até, depois da morte de Deus, um “novo infinito”⁷⁰⁷.

Mas voltemos a Dioniso. Nos textos publicados, o deus volta a surgir apenas em 1886, ano da publicação de *Para além do bem e do mal* e do V livro de *A Gaia Ciência*, que é acrescentado à anterior edição, tal como o são a série de prefácios que Nietzsche escreve para as outras obras, e onde encontramos indicações e desenvolvimentos acerca de Dioniso, em particular no “*Ensaio de Autocrítica*”. Se Nietzsche o contrapõe, enquanto deus filósofo, à tendência moderna para a sobrevalorização da racionalidade e para a abstracção teórica e vazia que conduziu ao mecanicismo na física, ao alexandrinismo cultural e a uma erudição que não serve a vida, isso não implica de modo nenhum que o dionisiaco se identifica o irracionalidade ou qualquer espécie de irracionalismo. O texto acima citado identifica-o com o deus marinho das metamorfoses, e é também com a arte de Proteu com a qual, em *Para além do bem e do mal*, Nietzsche identifica aquilo a que chama a “vontade fundamental do espírito”, cujo alvo é “o sentimento do crescimento, o sentimento da força multiplicadora”, e que é, simultaneamente, uma “vontade de aparência, simplificação, máscara, superfície”⁷⁰⁸. Esta vontade é a vontade de poder, a vida, onde a interioridade não está separada das superfícies, onde a profundidade está ligada à máscara por um sentimento de amor⁷⁰⁹ e não de medo ou insegurança. O prazer na metamorfose é, assim, o contrário de uma fuga da realidade, de um subterfúgio para fugir às dores de viver ou da invenção de realidades imaginárias criadas pela carência de forças. Trata-se, antes, da afirmação da vida não fixada, onde a individuação é expressão da força de vida que se multiplica e se compraz em crescer, em desdobrar-se em aparências que não são cascas vazias, mas criações da

⁷⁰⁵ CI “Incursões de um Extemporâneo” 43.

⁷⁰⁶ GM III 12.

⁷⁰⁷ GC 124.

⁷⁰⁸ PBM 230.

⁷⁰⁹ PBM 40.

“força plástica”⁷¹⁰ de um homem, de um povo ou de uma cultura, força essa que é a “força de crescer de modo singular a partir de si próprio, de transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, de curar feridas, reparar perdas, configurar a partir de si mesmo formas quebradas.”⁷¹¹ Nietzsche fala da “força plástica” na segunda *Consideração Intempestiva*, e dissemos que esse texto é um dos poucos onde subsiste uma referência ao elemento apolíneo depois do *Nascimento da Tragédia*. O dionisiaco não é nomeado neste escrito, mas parece-nos claro que a expressão “força plástica” é uma variação da oposição não monstruosa entre o apolíneo e o dionisiaco, que não apenas conjuga o elemento contínuo, o fluxo vívido, que neste texto Nietzsche associa à “melodia quotidiana”⁷¹² e também ao amor com a descontinuidade, a criação de limites e horizontes que nos permitem viver⁷¹³.

Ora, em virtude da sua natureza híbrida, alguns comentadores identificaram o Dioniso de Nietzsche com o Eros de Platão, enquanto força erótica inteligente e engenhosa⁷¹⁴, ou com um *daimon*, uma figura que escapa a todas as representações e que se situa entre saber e não saber, humano e divino⁷¹⁵. No texto de *Para além do bem e do mal* onde Nietzsche apresenta Dioniso como um filósofo chama-lhe “o génio do coração”, e a palavra génio evoca tanto a personificação da energia sexual que gera e perpetua a vida, como o deus a cuja protecção os latinos confiavam cada ser humano que nascia⁷¹⁶. Se o termo se aplica ao Dioniso de Nietzsche, isso dever-se-á a que está nele em causa uma divindade não transcendente, que é simultaneamente íntima e excedente em relação ao indivíduo, à “pessoa” do fragmento póstumo citado acima. Neste sentido, é uma divindade interior, imanente, “o caçador nato das consciências cuja voz sabe descer até ao inferno de qualquer alma, (...) com cujo contacto cada um parte mais rico, não agraciado e surpreendido, nem como se tivesse sido visitado e esmagado por um bem estranho, mas mais rico em si mesmo, mais novo do que antes, abalado, bafejado e sondado por um vento de

⁷¹⁰ VIH 1 (KSA 1, 251) e 4 (KSA 1, 271).

⁷¹¹ VIH 1 (KSA 1, 251).

⁷¹² VIH 6 (KSA 1, 292).

⁷¹³ VIH 4 (KSA 1, 271-272).

⁷¹⁴ É o caso de Martha Nussbaum, que no artigo “*The transfigurations of intoxication: Nietzsche, Schopenhauer and Dionysus*”, que distingue a compreensão pessimista schopenhaueriana da visão afirmadora do amor em Nietzsche. Cf KEMAL, S., GASKELL, I., CONWAY, D. (ed.) *Nietzsche, philosophy and the arts*; Cambridge Univ. Press, 1998 (p.36-69).

⁷¹⁵ Como Günter Figal na obra *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, op.cit., p. 278-279.

⁷¹⁶ Segue-se a análise do termo feita por AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, Livros Cotovia, Lisboa, 2006 (p.9-23).

degelo, talvez menos seguro, (...) mas mais pleno de uma esperança que ainda não tem nome, cheio de uma nova vontade e de uma nova torrente, cheio de uma nova contra vontade e de um novo refluxo”⁷¹⁷. Se “compreender a noção implícita em *genius* significa perceber que o homem não é, apenas, Eu e consciência individual”, que esta noção “despedaça a pretensão do Eu de se bastar a si próprio”, e se, por outro lado, “é *genius* que, obscuramente pressentimos na intimidade da nossa vida fisiológica, onde o mais nosso é o mais estranho e impessoal”⁷¹⁸, então este termo parece convir ao deus Dioniso tal como Nietzsche o concebe, e justifica a sua escolha numa época em que o problema do auto-conhecimento é considerado a partir das categorias filosóficas do sujeito e da consciência, cujas insuficiências desenvolveremos na Segunda Parte do nosso estudo. Em todo o caso, a consequência mais gravosa dessa compreensão que os indivíduos modernos têm acerca de si próprios é a de uma auto-suficiência, de uma separação e isolamento em relação à restante realidade, cuja variação “vulgar” assenta “no facto de se considerarem mais importantes do que o mundo”⁷¹⁹. Ora, se “viver com *genius*” é “viver na intimidade de um ser estranho, estar constantemente em relação com uma zona de não-conhecimento”, “*genius* é a nossa vida, naquilo que não nos pertence”⁷²⁰, ou seja, a nossa vida naquilo que não controlamos, sobretudo por meio da racionalidade, dos esquemas lógicos, da vontade de sistema, dos imperativos morais, e convém lembrar que Nietzsche começou por definir Dioniso como um instinto, e que é através de uma luta de instintos e forças que irá explicar a dinâmica dionisiaca da realidade através da hipótese da vontade de poder.

Dioniso é um deus, quer dizer, é o nome de uma força, e é também um filósofo, ou seja, aquele ser misturado que está entre o saber e o não saber. Na sua relação íntima, fisiológica com os seres humanos, quer dizer, no contacto directo que tem com estes, Dioniso distingue-se do Deus cristão. Mas Dioniso é também um nome associado a um conceito filosófico que nada tem, porém, de abstracto, pois Nietzsche afirma-o como aquilo que lhe é mais próprio. Depois de tudo o que temos vindo a expor acerca do modo como Nietzsche concebe as abstracções conceptuais, isto parece levantar sérias dificuldades, pois o que pode significar um conceito que

⁷¹⁷ PBM 295.

⁷¹⁸ AGAMBEN, Giorgio, *op.cit.*, p. 12-14.

⁷¹⁹ HH 33.

⁷²⁰ AGAMBEN, Giorgio, *op.cit.*

pertence apenas a um homem? Por outro lado, como pode Nietzsche reivindicar a posse exclusiva de um conceito, e simultaneamente esperar conseguir comunicá-lo a outros, se não se trata de um conceito universalizável?

Defendeu-se, de modo muito convincente que, para Nietzsche, a razão é sempre “a razão de uma vida individual”, e que, nesse sentido, ela não é apenas capaz de pureza, mas de “subtileza”⁷²¹. Na crítica que Nietzsche faz à razão, não apenas suspende a universalidade, mas também a reflexividade do conhecimento, pelo que a possibilidade de compreensão de si próprio não é um primeiro princípio, mas um primeiro problema da sua filosofia. Recordemos as primeiras palavras da *Genealogia da Moral*: “Desconhecemo-nos. Nós, homens do conhecimento, desconhecemo-nos a nós próprios.”⁷²² O que isto implica, para Nietzsche, é que uma filosofia que queira fazer justiça à vida dos indivíduos tem de conceber conceitos tais, que os indivíduos não fiquem definitivamente determinados pelos mesmos, ou seja, que permaneçam livres em relação a esses conceitos no sentido da possibilidade do alargamento da alma que referimos acima. Para tanto, é necessário que sejam determinados apenas num curto espaço de tempo e que se possam voltar a desligar dessa determinação, ou seja, que sejam capazes de mudar de perspectiva, de aderir a uma perspectiva e de se desligar dela, o que nos traz ao “conceito de Dioniso”⁷²³. O “conceito de Dioniso” não é contraditório, mas desestabiliza a compreensão tradicional do conceito de conceito. Trata-se do conceito de um indivíduo, de um deus estranho e difícil de compreender, um deus que viveu e morreu inúmeras vezes e que continuamente desperta forças nos homens por amor deles. Na medida em que Nietzsche traz a “novidade” de que “Dioniso é um filósofo e que, portanto, os deuses também filosofam”⁷²⁴, deixa de ser lícito procurar em Dioniso um conceito filosófico tradicional. A intenção de Nietzsche é, em rigor, a oposta: trata-se, ao invés, de propor que, através do conceito de Dioniso se entenda de uma nova forma os conceitos filosóficos⁷²⁵. Esta é uma das razões pelas quais o deus dos filósofos não pode ser o deus que a tradição consagrou, ou seja, Apolo, embora o que Apolo representa não esteja, como mostrámos já,

⁷²¹ STEGMAIER, Werner, “Nietzsches Kritik der Vernunft seines Lebens. Zur Deutung von «Der Antichrist» und «Ecce Homo»”, Nietzsche-Studien 21 (1992), p. 163 – 183.

⁷²² GM Prefácio, I.

⁷²³ EH “Por que escrevo livros tão bons” Za 6 (trad. mod.).

⁷²⁴ PBM 295.

⁷²⁵ É a tese de Werner Stegmaier no artigo já citado, que subscrevemos. Cf. STEGMAIER, Werner, “Nietzsches Kritik der Vernunft seines Lebens. Zur Deutung von «Der Antichrist» und «Ecce Homo»”, Nietzsche-Studien 21 (1992), p. 163-183.

excluído da filosofia. Disso são prova noções como máscara, sonho, superfície, aparência, legislação, forma, indivíduo que Nietzsche liga à filosofia e à vida, à profundidade, à força, aos instintos. O problema consiste em que, como é anunciado desde *O Nascimento da Tragédia*, uma vez abandonado Dioniso, também Apolo desapareceu da experiência dos filósofos modernos, convertendo-se a sua filosofia numa aparato sistemático que restringe de um modo exíguo, numa parcialidade absolutizada como vimos, a multiplicidade de expressões da vida. Se a filosofia é “serviço do deus”⁷²⁶, e se, de acordo com Nietzsche, Deus morreu⁷²⁷, isso implica que a filosofia se tem de transformar numa criação imanente de “cabeças terrenas que dão sentido à terra”⁷²⁸. O deus que dança através de Zaratustra⁷²⁹, parece, então, apresentar uma espécie de contra-imagem do deus da contemplação, ou seja, é a realização da filosofia através da criação conceptual⁷³⁰. No §374 da *Gaia Ciência*, intitulado “O nosso novo infinito”, Nietzsche fala da possibilidade de o mundo encerrar em si “infinitas interpretações”, e das “possibilidades não divinas de interpretação” que estavam já incluídas no conceito de um “Deus desconhecido”. Tratava-se de um deus que, ao distinguir-se radicalmente do ser humano, tinha de ser pensado a partir do homem, um além representado a partir do aquém. Ora, o Dioniso de Nietzsche não é um deus totalmente representável, mas um deus “ambíguo”, um deus filósofo que está entre humano e não-humano. O seu nome designa o acontecimento da vitalidade da alma, o jogo do diferente que não se deixa reconduzir a nenhuma determinação simples e unívoca, tal como a imagem do jogo da criança de Heraclito, que juntava o mais estranho (deus e homem) na convicção de que “todas as coisas, em todos os tempos, possuem em si os seus contrários”⁷³¹.

Ora, se Dioniso é “a alma mais ampla”, “mais necessária”, “mais sábia” e que “mais se ama a si mesma”⁷³², ele pode simultaneamente incluir em si as

⁷²⁶ Platão, *Apologia de Sócrates* 23c . Cf. PLATON, *Oeuvres Complètes*, Tome I, *Hippias Mineur, Alcibiade, Apologie de Socrate, Euthyphron, Criton*, Les Belles Lettres, Paris, 1985 (texte établi et traduit par Maurice Croiset), p. 148.

⁷²⁷ Za Prólogo 2.

⁷²⁸ Za I “Dos visionários do além-mundo”.

⁷²⁹ Za I “Do ler e do escrever”.

⁷³⁰ Segue-se a interpretação de Günter Figal, para quem “Dioniso é a contra-imagem do deus de Sócrates”. Cf. FIGAL, Günter, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Reclam, Stuttgart, 2001 (p. 200 ss).

⁷³¹ FTG 5.

⁷³² De acordo com a citação de Za III “Do espírito de gravidade” 19 em EH “Por que escrevo tão bons livros” 6, analisada por Werner Stegmaier no texto já mencionado, “*Nietzsches Kritik der Vernunft*”.

determinações contrárias, ou seja, ser a alma a quem cabe “errar e vaguear em si mesma”, “precipitar-se com prazer no acaso”, a qual “tendo, pretende chegar ao ter e ao desejar” e que “foge de si própria” e se deixa “convencer do modo mais doce por tolices”⁷³³. Nietzsche deixa coexistir estas oposições e não procura superá-las para chegar a um conceito unívoco de deus — nem a um conceito unívoco de conceito. Do que se trata, assim, é de um refinamento progressivo das oposições, umas através das outras. E no entanto, enquanto indivíduo (pois Dioniso é um nome), este deus deveria unificar as oposições e é isso que, em rigor, acontece: Dioniso unifica as oposições através da sua pessoa. Ou seja, as oposições não devem ser suprimidas num conceito único, mas mantidas e ligadas por qualquer coisa que é algo de outro relativamente a qualquer conceito. Para usar uma palavra cara a Nietzsche, Dioniso é a *nuance* de qualquer conceito, justamente porque permanece sendo o conceito de um indivíduo. Um conceito não é um nome: pertence ao conceito poder pensar o nome, mas do nome faz parte pensar qualquer coisa que não é puramente conceptual, qualquer coisa que é pessoal, no sentido em que, para Nietzsche, a filosofia também o deve ser.

Ao falar de Dioniso como força, Nietzsche sugere que o seu deus se encontrar continuamente numa relação com outra força, tendo, por isso, de se tornar continuamente diferente, de se metamorfosear. Dioniso situa-se, assim, sob as condições do jogo da vontade de poder, pelo que não se distingue fundamentalmente dos seres humanos. O fragmento póstumo citado acima parece comprovar a relação de Dioniso com a vontade de poder, e outro de 1885, onde Nietzsche define o mundo como um “jogo de forças e ondas de força simultaneamente uma e «muitas»”, “um mar de forças (...) metamorfoseando-se eternamente”, o “universo dionisiaco” cujo nome é “vontade de poder”, termina precisamente com a declaração de que “vós próprios, vós sois também esta vontade de poder — e nada para além disso!”⁷³⁴ Mas se os deuses não se distinguem dos homens, isso levanta a questão sobre o significado da divindade em Nietzsche. Em *Ecce Homo* Nietzsche fala do sentimento de divindade, de poder e de incondicionalidade que sentiu ao escrever *Assim falava Zaratustra*⁷³⁵, o que sugere duas coisas. Por um lado, sugere que o divino pode estar

seines Lebens. Zur Deutung von «Der Antichrist» und «Ecce Homo», Nietzsche-Studien 21 (1992), p. 163-183.

⁷³³ *Idem* (trad. mod.).

⁷³⁴ FP 1885 38[12] (KSA 11, 610-611). Cf. a tradução integral no Anexo final.

⁷³⁵ EH “Por que escrevo livros tão bons” Za 3.

no homem, ou melhor, atravessar o ser humano, coincidir com ou dançar através dele, como diz Zaratustra. Por outro lado, sugere que a incondicionalidade não provém de uma demonstração segundo conceitos universais, mas de um indivíduo que disponibiliza conceitos recebidos de um modo tão evidente, “como a expressão mais próxima, mais correcta e mais simples”⁷³⁶, que a sua condicionalidade é esquecida. Assim, é um indivíduo, um filósofo, que cria a incondicionalidade, e a divindade surge do poder desse indivíduo para criar uma nova linguagem e uma forma de vida, na qual outros indivíduos podem conviver durante muito tempo. É isto que significa dizer que o filósofo é um legislador⁷³⁷: criando conceitos, ele não determina a verdade, mas permite que os indivíduos comuniquem e convivam durante longos períodos de tempo. E, no entanto, estes conceitos não são necessariamente universais, na medida em que a sua inteligibilidade depende de uma afinidade, de um parentesco, de que se usem “as mesmas palavras para as mesmas experiências interiores”⁷³⁸. Não se pode absolutizar uma afinidade, ela não é uma determinação universal, e nesse sentido faz justiça à multiplicidade infinita de experiências, de palavras e de indivíduos, quer dizer, à pluralidade e variedade das vidas que não podem ser diluídas num único conceito. É também neste sentido que, ao eleger Dioniso como o deus dos novos filósofos, Nietzsche o considera um juiz da existência: Dioniso faz justiça à vida porque mostra que todas as determinações definitivas são mal entendidos e abre continuamente novas condições de compreensão, não se ligando a nenhuma delas em definitivo.

Ao rejeitar uma interpretação teleológica do mundo, Nietzsche exclui a hipótese de uma causa primeira divina, mas não o divino em geral. Depois de apresentar a sua hipótese da vontade de poder no §36 de *Para além do bem e do mal*, Nietzsche refere um modo “popular” da compreensão do divino para o qual, se Deus for refutado, só nos resta o diabo⁷³⁹. Com esta referência, parece sugerir que haverá outros modos de compreender o divino, modos menos grosseiros, mais subtis do que os da tradição metafísica e cristã, regidas pela lógica dos opostos, e para as quais, se Deus morreu, significa que o diabo ganhou. A sugestão de Nietzsche é a de que na filosofia moderna se cometeram atentados contra o conceito de alma, atentados anti-

⁷³⁶ *Idem.*

⁷³⁷ SE §3, PBM 211.

⁷³⁸ PBM 268.

⁷³⁹ PBM 37.

cristãos, mas não “anti-religiosos”, como diz dirigindo-se a “ouvidos mais finos”⁷⁴⁰. Se para o cristianismo a alma é uma instância pensante independente dos corpos, e se isso levanta a dúvida de saber se o Eu não será uma síntese feita a partir do próprio pensamento, tal não exclui experiências espirituais, onde o Eu se pode compreender a si mesmo como o momento de um todo, que ele nunca alcança enquanto todo, mas que o atravessa e ao qual tudo parece estar ligado. O que aqui está em jogo é a experiência de um deus que já não representa um critério exterior ao humano, de um deus que traz o homem a si e que é o contrário de um deus moral. Como escreve Nietzsche num fragmento póstumo de 1882, “chamais-lhe a auto-desagregação de Deus: é no entanto apenas a sua mudança de pele — ele despe a sua pele moral! E vê-lo-eis em breve de novo, para além do bem e do mal.”⁷⁴¹

Dioniso não aparece, então, como uma figura divina que se sustenta a si mesma. Ele age apenas através da sua leveza, é o “grande oculto”⁷⁴², e o seu nome é a superfície para a profundidade de um contacto directo com o homem. Ao seu nome corresponde, assim, uma experiência, e é nesse sentido que se pode falar no “conceito de Dioniso”⁷⁴³. O nome de Dioniso representa, portanto, uma compreensão filosófica que conduz para fora da validade universal do conceito porque implica um ser-se afectado. A liberdade filosófica não surge, assim, a partir de si mesma, das suas forças próprias, de uma autonomia racional e racionalizada, mas da ligação entre os afectos, o ser afectado, e o pensamento. O contacto com o deus significa que a filosofia não é totalmente absorvida pelo pensamento conceptual e que ela se liga a um deus que conduz o ser humano a si próprio, seduzindo os homens até si, e “com cujo toque cada um parte mais rico, não agraciado e surpreendido, nem como se tivesse sido visitado e esmagado por um bem estranho, mas sim mais rico em si mesmo, mais novo do que antes”⁷⁴⁴.

⁷⁴⁰ PBM 54.

⁷⁴¹ FP 1882 3[1] (KSA 10, 432).

⁷⁴² PBM 295.

⁷⁴³ É a tese de Günter Figal no artigo “*Nietzsches Dionysos*”, Nietzsche-Studien 37 (2008), p. 51-61.

⁷⁴⁴ PBM 295. Comentando este aforismo, Tracy Strong defende que o que Nietzsche procura em Dioniso é uma compreensão do mundo que é igualmente uma compreensão da alma, e que “inicialmente, essa tentativa dá a sensação de se estar perdido, de não se possuir categorias onde nos agarrarmos”, mas que “Dioniso não exige argumentação, como o faria um dialéctico, nem exige iluminação interior, como um evangelista, mas criação (...)”. Cf. STRONG, Tracy S., *Friedrich Nietzsche and the politics of transfiguration*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1988 (em particular, Cap. V “Who is Dionysian? The problem of the immoralist”, p. 108-134).

Dioniso e a “música da vida”

Depois de considerarmos a figura do deus filósofo, resta-nos ainda esclarecer de modo mais definitivo por que razão Nietzsche elege Dioniso e não Apolo como deus da nova filosofia, tendo em mente as suas reservas em relação, quer à “vontade de sistema”, quer ao procedimento dialéctico, quer ao idealismo seu contemporâneo, quer ainda ao próprio entendimento conceptual. Como temos vindo a assinalar, a filosofia de Nietzsche está empenhada em manter o carácter enigmático da existência, de modo a que não se transforme numa vítima da cientificização e da procura da verdade. No §370 da *Gaia Ciência*, que tivemos já ocasião de mencionar, Nietzsche despede-se dos erros, sobrevalorizações e esperanças a respeito da filosofia alemã do século XIX com que se lançou no mundo moderno, e fala dos filósofos pessimistas e dos filósofos “sensualistas” (Hume, Kant e Condillac), entre os quais se parece incluir no §372, declarando: “hoje somos todos sensualistas, nós, homens do passado e do futuro da filosofia”. Esse texto tem por título “Por que razão não somos idealistas”, e nele Nietzsche distingue o idealismo e o sensualismo filosóficos e refere Platão e Espinosa. Ora, também no Prefácio de *Aurora*, escrito no mesmo ano em que escreve o livro V da *Gaia Ciência*, Nietzsche esclarece que Kant impôs um novo sensualismo contra o sensualismo de Hume ao aceitar os sentidos na sua teoria do conhecimento, colocando-se assim no caminho do idealismo alemão⁷⁴⁵. O sensualismo é, neste texto, o sinal de uma posição filosófica que torna todo o conhecimento dependente dos sentidos, mas que não exclui as ideias do pensamento. Como escreve no *Crepúsculo dos Ídolos*, os sentidos são testemunhas⁷⁴⁶, mas estes só são testemunhas daquilo que deve ser interrogado pelo pensamento, pelo que não é possível, em rigor, uma alternativa rígida entre sentidos e pensamento, nem entre sensualismo e idealismo, ou seja, estes admitem e admitiram graus e pesos diferentes ao longo da história da filosofia. É justamente isso que indica a pergunta do §372 da *Gaia Ciência*: “Os filósofos temeram em tempos os sentidos; teremos nós, talvez, perdido demasiado este temor?” O que esta pergunta sugere é que a filosofia pode ter-se alterado ao longo do tempo, “não segundo a teoria, mas segundo a prática”, como diz ainda no mesmo texto. Ou seja, segundo parece, hoje seremos idealistas segundo uma prática

⁷⁴⁵ A Prefácio 3 (KSA 3, 12-15).

⁷⁴⁶ CI “A razão na filosofia” 3.

que se perdeu, e sensualistas segundo uma prática que ainda não encontrou a sua teoria. Assim, a declaração de que “hoje todos somos sensualistas” é enganadora porque parece, à primeira vista, excluir completamente as ideias da sua actividade.

Mas o que pode significar uma prática sem teoria? Se pensarmos em certas passagens de *O Anticristo* ou de *Para além do bem e do mal*, podemos avançar a hipótese de que se trata aí de uma prática não assente em conceitos, como são, por exemplo, a prática evangélica⁷⁴⁷ ou a prática artística, onde as acções obedecem a uma “dureza e determinação” que desafiam “todas as formulações por conceitos”⁷⁴⁸, como se o praticante se compreendesse tão bem que não precisasse de fundamentos para as suas acções, nem os pudesse fornecer a quem lhos pedisse. Ora, é justamente a partir das práticas sem conceitos que nascem as tentativas filosóficas de conceptualização, aquelas são um “contra-conceito” de todos os conceitos, são o que carece ainda de conceptualização e o solo donde esta nasce⁷⁴⁹. Neste mesmo §372, Nietzsche designa esse contra-conceito como a “música da vida”. Trata-se daquela sonoridade sem conceitos que Nietzsche diz que os filósofos já não conseguem ouvir, tendo dessa surdez resultado o idealismo. Mas falar de surdez não dá bem conta do que está em causa, pois trata-se mais de um não querer ouvir do que de um não poder ouvir, ou melhor, trata-se do medo de ouvir qualquer coisa que surge como ameaçadora. É neste contexto que o idealismo é compreendido como a expressão de um temor e de uma indigência vital, que recorda o que fora dito no §370 acerca da filosofia (e da arte) nascidas de um empobrecimento da vida, e que Nietzsche aí identificara com o Romantismo. Também neste contexto, que é o contexto moderno, o idealismo distingue-se do de Platão, que Nietzsche apresenta como um filósofo que se tornou idealista devido à sua “sobreabundância de vida”, à sua saúde demasiado rica e perigosa. O idealismo de Platão nada tem a ver com o “idealismo mole” e “fantasmático”, que era um desvio da realidade vivida e foi praticado por Schiller, Humboldt, Schleiermacher, Hegel e Schelling⁷⁵⁰. Também em relação ao idealismo de Platão, o de Kant era mais moderado porque estava ligado ao sensualismo de Hume, e essa moderação deveu-se, ainda de acordo com o §372 da *Gaia Ciência*, ao facto de

⁷⁴⁷ AC 33.

⁷⁴⁸ PBM 188.

⁷⁴⁹ Segue-se a tese de STEGMAIER, Werner, “«Philosophischer Idealismus» und die «Musik des Lebens»: zu Nietzsches Umgang mit Paradoxien. Eine kontextuelle Interpretation des Aphorismus Nr. 372 der Fröhliche Wissenschaft”, Nietzsche-Studien 33 (2004), p. 90-128.

⁷⁵⁰ A 109 (KSA 3, 163).

entre os modernos as notas da “música da vida” se terem tornado diferentes, ou seja, ao facto de se ter desenvolvido uma confiança esclarecida nos sentidos, uma intelectualização dos mesmos, que fez com que a força destes últimos enfraquecesse e com que os filósofos lhes perdessem o medo. Por outro lado, se o idealismo moderno é também mais fraco do que o platónico, quer dizer, mais teórico, isso deve-se ao facto de, com a morte de Deus, se ter perdido também a fé num ser que dava sentido ao mundo das ideias em sentido amplo, que era o seu fundamento.

Ora, Nietzsche recorda o perigo que os sentidos representavam para os antigos através da referência à aventura de Ulisses: o canto das sereias que representava, para este último, uma sedução perigosa, tornou-se, entre os modernos, um desvio permanente dos sentidos para o frio reino das ideias, enquanto mundo verdadeiro para o qual o filósofo se deve voltar. Nietzsche considera que, em Platão, a violência da sensualidade transportava o filósofo para um “delírio erótico” do qual resultou a filosofia dialéctica, quer dizer, uma “competição erótica” em tudo contrária às “teias de aranha conceptuais”⁷⁵¹ de um Espinosa, por exemplo. No §544 de *Aurora*⁷⁵², Nietzsche descreve precisamente como as almas dos filósofos gregos se inebriavam quando estes praticavam o “jogo rigoroso e sóbrio dos conceitos, a generalização, a refutação”, um inebriamento talvez semelhante ao que conheceram os antigos grandes contrapontistas na música. Esse sentimento deveu-se a “um gosto novo que se distinguia de um modo tão mágico, que se cantava e balbuciava a dialéctica, a arte divina, como no delírio amoroso”. O gosto anterior a esse, diz ainda Nietzsche, correspondia ao “pensamento escravo da moralidade para a qual só existiam juízos fixos (...) de tal modo que pensar consistia em repetir e que todo o prazer do discurso e do diálogo consistia na forma”. Isto remete-nos para alguns aspectos do orfismo que mencionámos antes e a que ainda voltaremos adiante. Sócrates descobriu o encanto oposto a essa escravidão monótona e que consistia na embriaguez com a descoberta da causa e do efeito, da razão e da consequência. Isto significou, em grande medida, uma libertação do inquestionável, quer dizer, uma experiência de liberdade. Ora, prossegue Nietzsche, nós, os modernos, estamos tão habituados ao pensamento lógico “que a nossa língua lhe acha um sabor normal”, quer dizer, aquilo que entre os gregos, e em particular em Platão, foi uma aventura do espírito, tornou-se um

⁷⁵¹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 23.

⁷⁵² KSA 3, 314-315.

costume, uma regra, e as formas antigamente vivas do pensamento tornaram-se agora fixas, destinadas à morte. Num texto póstumo de 1886/1887⁷⁵³, Nietzsche descreve a “modernidade propriamente dita” como “o sentido e o prazer na *nuance*, no que não é geral”, quer dizer, aquilo que vai “contra o impulso que sente a sua força e o seu prazer na criação do típico: como o gosto dos gregos da melhor época”. Este impulso, que consiste num “domínio sobre a abundância da vida e onde a medida reina”, foi o fundamento do pensamento dialético⁷⁵⁴. O múltiplo agia como uma provocação para a criação do típico, o qual, pretendendo dominar a prodigalidade da vida, ensinava a moderação porque esta significava que o ser vivo encontrava uma figura adequada que o determinava. Nietzsche entendeu, portanto, a dialética platônica, não como inimiga da vida, mas como uma ligação da vida sobreabundante a uma forma, equivalente, em certa medida, à possibilidade da ligação do dionisíaco com o apolíneo. Entre os modernos, porém, que se encontram saciados, que estão já habituados às formas e aos esquemas lógicos do pensamento, acentua-se de modo diferente a relação entre tipo e *nuance*: o impulso agora é para acordar as diferenças, as singularidades, as infinitas possibilidades da diferenciação. Só isso permitirá, de acordo com Nietzsche, devolver ao pensamento a vitalidade que possuía a dialética platônica. É neste sentido que a filosofia moderna é, para Nietzsche, uma inversão da antiga dialética ou, como diz num fragmento póstumo da sua juventude, “inversão do platonismo”⁷⁵⁵. Se a filosofia necessita do contrário daquilo que os gregos sentiam necessidade é porque sente na lógica um tédio, um fastio e um narcótico. O mundo tornado compreensível e todas as perguntas respondidas impele-nos para uma superação das certezas do pensamento conceptual e para uma nova relação com os sentidos. É também neste contexto de valorização, não do típico, mas das *nuances*, das variações, das metamorfoses que Dioniso é eleito como deus da filosofia.

Como vimos acima a respeito da capacidade de tornar tudo em alegria, a transferência moderna da filosofia para o Norte da Europa parece ter mudado a apreciação dos sentidos⁷⁵⁶, e isso é manifesto sobretudo na filosofia de Kant. Para

⁷⁵³ FP 7[7] (KSA 289-290).

⁷⁵⁴ Seguimos a exposição de Günter Figal, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Cap. 5 “*Neue Erfindung des vernünftigen Denken*” (p. 140-158).

⁷⁵⁵ FP 1870/18717 [156] (KSA 7, 199).

⁷⁵⁶ Cf. GC 350, onde Nietzsche se refere ao protestantismo como uma luta contra a desconfiança profunda que a Igreja Romana e meridional sentia pelos sentidos — por profundidade, como não deixa de salientar.

Kant, os sentidos seduzem apenas como dados para o conhecimento, como matéria sobre a qual o entendimento pode trabalhar, ou seja, já não possuem a força de atracção erótica, e as ideias tornaram-se “sublimes, pálidas, nórdicas, königsberguianas”⁷⁵⁷. Essa imagem das ideias que constituem um “mundo verdadeiro inacessível, indemonstrável”⁷⁵⁸, torna-as ameaçadoras, “imperativas”, “um dever”⁷⁵⁹, ou seja, transforma-as em “aparências frias e anémicas” que vivem do “sangue” dos filósofos e consomem “os seus sentidos e o seu coração”⁷⁶⁰. Se a filosofia foi sempre “uma espécie de vampirismo”, o que Nietzsche descreve é o “empalidecimento progressivo, a des-sensibilização interpretada de um modo cada vez mais idealista” (*das beständige Blasser-werden —, die immer idealischer ausgelegte Entsinnlichung*)⁷⁶¹, e refere-se a Espinosa que, nem idealista nem sensualista, foi o caso limite na transição da filosofia do Sul para o Norte e dos antigos para os modernos, e que, desconfiando ainda dos sentidos, temia já as ideias enquanto representações do desejo⁷⁶². Referindo-se a Espinosa, Nietzsche fala da “sanguessuga” que atacou os seus sentidos e lhe sugou o sangue e a vida até só restarem “ossos e ruídos, quer dizer, categorias, fórmulas, palavras”, como é o caso

⁷⁵⁷ CI “Como o verdadeiro mundo acabou por se tornar fábula” 3.

⁷⁵⁸ *Idem.*

⁷⁵⁹ *Ibidem.*

⁷⁶⁰ GC 372.

⁷⁶¹ *Idem.*

⁷⁶² Conforme esclarece Werner Stegmaier no artigo citado acima, para Espinosa as ideias podiam ser perigosas representações do desejo, mas também os afectos eram perigosos na medida em que chamam por tais ideias. Assim, para Espinosa, os afectos não são mera matéria para o conhecimento, pois inquietam, perturbam, fazem sofrer e acabam por dominar o pensamento sob a forma de paixões. Unidos às ideias pelas quais chamam, os afectos fazem desejar coisas diferentes das que se tem, pelo que a ética de Espinosa se empenha em despotenciar os desejos e os ideais que se encontram no extremo dos mesmos. No entanto, e de modo muito paradoxal, não se trata, no “idealismo” espinosista, de uma libertação dos sentidos em benefício de representações ideais, mas da transformação do próprio pensamento num afecto, no afecto mais poderoso, de modo que a relação com os sentidos se torna, não uma libertação, não a sua destruição ou a sua desvalorização, mas o seu domínio através da compreensão das suas causas, o que leva à compreensão de que os nexos de causalidade têm sempre causas noutras causas, ou seja, o que leva à compreensão e aceitação da necessidade de tudo quanto existe exactamente como é. Isto permite não querer ter nada de outro modo, que não coincide exactamente com o *amor fati* de Nietzsche, pois, na medida em que para Espinosa Deus é a causa de tudo, e mesmo de si próprio, Deus é tudo e não é nada, quer dizer, não pode ser conhecido nem amado senão por um “amor intellectualis Dei”, um amor inteligente, uma relação racionalizada como a que se tem com os afectos, quer dizer, um paradoxo. Cf. STEGMAIER, Werner, “«Philosophischer Idealismus» und die «Musik des Lebens»: zu Nietzsches Umgang mit Paradoxien. Eine kontextuelle Interpretation des Aphorismus Nr. 372 der Fröhliche Wissenschaft”, Nietzsche-Studien 33 (2004), p. 90-128.

do “*amor intellectualis dei*”, de que apenas restou “um ruído”, pois, pergunta Nietzsche, “o que é o amor, o que é deus, quando lhe faltam as gotas de sangue?...”⁷⁶³

Referimos já atrás a importância da imagem da aranha que suga o sangue da sua vítima, e a menção ao sangue deve ser entendida como menção à vitalidade instintiva que Nietzsche considera que a filosofia tem de manter. Foi assim que considerou desde o início Parménides “o menos grego” dos filósofos pré-socráticos, dada a sua “natureza completamente petrificada pela inflexibilidade lógica e quase transformada numa máquina de pensar”, “resistente e fechada às sugestões dos sentidos”⁷⁶⁴. Ao contrário de Heraclito, cuja “verdade é apreendida por intuições e não pela escada de corda da lógica”⁷⁶⁵, Parménides “lançou-se no banho frio das suas abstracções terríveis” e dissociou os sentidos da capacidade de pensar abstractamente, da razão, destruindo assim o intelecto, encorajando a cisão entre espírito e corpo e desenvolvendo uma espécie de ódio contra o eterno engano dos sentidos: “A verdade só pode habitar nas generalidades mais pálidas e usadas, nos invólucros vazios das palavras mais indeterminadas, como numa casa construída por teias de aranha, e o filósofo está agora sentado ao lado desta verdade, esvaziado do seu sangue como uma abstracção e completamente enredado em fórmulas. A aranha quer o sangue das suas vítimas, mas o filósofo parmenidiano odeia precisamente o sangue das suas vítimas, o sangue da realidade empírica por ele sacrificada.”⁷⁶⁶ Também Zaratustra se refere aos apaixonados por múmias e fantasmas, inimigos do sangue⁷⁶⁷, e no Prefácio à *Gaia Ciência* Nietzsche defende que os filósofos não só não são livres de separar alma e corpo, como têm de transmitir aos seus pensamentos “tudo o que há em nós de sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tortura, consciência, destino, fatalidade”⁷⁶⁸. Como vimos antes, todo o Prefácio é percorrido pelo tema da saúde e da convalescença, e o §372 retoma este tema, quer na referência à saúde de Platão, quer na tematização da doença de Espinosa, que deve aqui ser vista como aquilo que o idealismo vazio de sangue pode alcançar, quer dizer, a criação de uma vida sem vida, a criação de fantasmas.

⁷⁶³ GC 372.

⁷⁶⁴ PTG 9.

⁷⁶⁵ Idem.

⁷⁶⁶ PTG 10.

⁷⁶⁷ Za III “Do espírito de gravidade” 2: “Uns apaixonados por múmias, outros por fantasmas, e tanto uns como outros igualmente inimigos de tudo quanto seja sangue e carne. Oh, como uns e outros me desagradam! Pois eu amo o sangue.”

⁷⁶⁸ GC Prefácio 3 (KSA 3, 349).

Porém, não se deve concluir que esta caracterização de Espinosa indica uma animosidade de Nietzsche para com o autor da *Ética*⁷⁶⁹. Nos §§7 e 8 do fragmento de Lenzer-Heide, a que fizemos menção atrás⁷⁷⁰, Nietzsche confronta a sua própria concepção filosófica e o pensamento do eterno retorno do mesmo com o panteísmo de Espinosa e a sua posição de aceitação do mundo, considerando que o panteísmo de Espinosa libertou o pensamento de Deus da sua fundamentação moral, o que tornou possível o Sim a todas as coisas para além do bem e do mal, sublinhando, embora, que isso só foi possível “na medida em que cada momento tem uma necessidade lógica: e com o seu instinto lógico fundamental [Espinosa] triunfou sobre uma tal condição do mundo”⁷⁷¹. Ou seja, se com o “idealismo” de Espinosa já a superação do niilismo acontecera, o problema é que Espinosa não passou de “um caso isolado”⁷⁷². Ainda no fragmento de Lenzer-Heide Nietzsche pergunta como reagiriam os homens mais fortes perante a crise niilista, declarando que estes seriam “os mais comedidos, aqueles que não têm necessidade de artigos de fé extremos (...) os mais ricos em saúde, que estão à altura de enfrentar a maior parte dos infortúnios e que não receiam os infortúnios”⁷⁷³. Se pensarmos que a grande saúde é aquela que não se possui apenas, mas que se tem de adquirir constantemente e inclui a doença, pois doença e saúde não são essencialmente diferentes, mas diferenças de grau, como afirma num texto póstumo de 1888⁷⁷⁴, podemos concluir que Nietzsche se viu a si mesmo como um filósofo que poderia reagir à crise niilista dado que atravessou “um caminho através de várias saúdes”⁷⁷⁵ que o fez superar muitas vezes os sofrimentos da doença e não recluir esse sofrimento.

Mas vale a pena considerar ainda outras passagens onde Nietzsche manifesta a sua admiração por Espinosa para que compreendamos o que está em jogo na expressão “música da vida”. Numa carta de 1881 a Overbeck, Nietzsche declara entusiasticamente a descoberta que fez de Espinosa e define-o como o seu “precursor”, na medida em que fez do conhecimento “o afecto mais poderoso”⁷⁷⁶, e

⁷⁶⁹ Criticado, aliás, em diversas ocasiões (e.g., GC 37, GC 333, PBM 5 ou PBM 198).

⁷⁷⁰ FP 1886/1887 5[71], tradução portuguesa de Nuno Nabais na obra *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche*, Relógio d'Água, Lisboa, 1997 (p. 229-234).

⁷⁷¹ *Idem*, p. 231.

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ *Idem*, p. 234.

⁷⁷⁴ FP 1888 14[65] (KSA 13, 250).

⁷⁷⁵ GC Prefácio.

⁷⁷⁶ KSB 6, 111.

em *Aurora* Nietzsche compara Espinosa com Platão, Pascal, Rousseau e Goethe, dizendo que, ao contrário de Kant e Schopenhauer, os pensamentos dos primeiros constituem a história apaixonada de uma alma, a “biografia involuntária de uma alma”⁷⁷⁷. Estas palavras seriam por si só suficientes para concluir que Nietzsche considerou Espinosa um grande filósofo, pois em *Para além do bem e do mal* define “aquilo que uma grande filosofia foi até agora” como “uma confissão do seu criador e um género involuntário de *mémoires*”⁷⁷⁸. Mas mais do que estas passagens, interessa recordar um texto decisivo que deve ser confrontado com o §372 da *Gaia Ciência*, onde Nietzsche fala de sangue e de Espinosa. Trata-se do último aforismo das *Opiniões e sentenças misturadas*⁷⁷⁹, que descreve a sua relação com autores já mortos através da evocação da viagem ao Hades realizada por Ulisses⁷⁸⁰. Nietzsche afirma que, tal como Ulisses, também ele esteve no Hades, onde falou com alguns mortos que não lhe recusaram o seu sangue — Epicuro e Montaigne, Goethe e Espinosa, Platão e Rousseau, Pascal e Schopenhauer —, e que ali voltará muitas vezes ainda. Nietzsche recebe sangue destas sombras e oferece-lhes o seu, pois, para ele, elas ainda estão vivas, tal como as que são descritas na *Odisseia*⁷⁸¹. Estes homens possuem, para Nietzsche, “uma disposição pessoal, uma tonalidade”, “um ponto que é completamente irrefutável”⁷⁸², uma vitalidade que perdura depois da sua morte e que permite o diálogo, a “polifonia” que analisámos anteriormente. A relação com os mortos e com os seus textos pode ser, como iremos desenvolver melhor adiante, uma relação viva, dialogante, pode constituir um alimento para os que estão vivos, uma

⁷⁷⁷ A 481 (KSA 3, 285-286).

⁷⁷⁸ PBM 6.

⁷⁷⁹ OSM 408: “A ida ao Hades. — Também eu estive no mundo inferior, como Ulisses, e ainda lá irei muitas mais vezes; e não apenas sacrifiquei carneiros para poder falar com alguns mortos, como também não poupei o meu próprio sangue. Foram quatro os pares que não recusaram o meu sacrifício: Epicuro e Montaigne, Goethe e Espinosa, Platão e Rousseau, Pascal e Schopenhauer. É com estes que tenho de me explicar quando passeio muito tempo sozinho, quero deixá-los fazer-me justiça ou injustiça, quero escutá-los quando fazem justiça e injustiça uns aos outros. O que quer que eu diga, decida, imagine para mim e para os outros: é nesses oito que fixo os olhos e vejo os seus olhos fixados em mim. — Perdoem-me os vivos se me aparecem de vez em quando como sombras, tão pálidos e enfadados, tão inquietos e ah!, tão ávidos de vida: enquanto aqueles me parecem então tão vívidos, como se, depois da morte, nunca mais se pudessem tornar cansados da vida. O que conta é a eterna vivacidade: que importa o que se situa na “vida eterna” e na vida em geral!” (KSA 2, 533-534)

⁷⁸⁰ Cf. HOMERO, *Odisseia*, Livros Cotovia, Lisboa, 2003 (tradução de Frederico Lourenço), Canto XI (p. 180-181).

⁷⁸¹ Importa também mencionar o fragmento póstumo 12[52] de 1881, onde Nietzsche escreve: “Quando falo de Platão, Pascal, Espinosa e Goethe sei que o seu sangue corre no meu (...)” (KSA 9, 585).

⁷⁸² FTG Prefácio.

infusão sanguínea e anímica que reside na descoberta de antepassados, quer dizer, de parentescos, de afinidades, que serão ainda objecto de análise.

A referência a Ulisses é retomada no §372 da *Gaia Ciência*, que alude ao episódio em que o herói põe cera nos ouvidos para não ouvir o canto das sereias: “Cera nos ouvidos, era nesse tempo [o tempo em que os filósofos como Platão temiam os sentidos] quase uma condição do pensar filosófico; um genuíno filósofo já não ouvia a vida enquanto música, ele negava a música da vida — é uma velha superstição dos filósofos a de que toda a música é música de sereias.” O que Nietzsche parece querer dizer aqui é que a necessidade de Ulisses tapar os ouvidos só significa que a capacidade para ouvir a “música da vida” era nele muito forte e estava aliada à consciência da sua sedução, dos perigos que os modernos já não sentem. A verdade é que “toda a vida é difícil de compreender”, ela é, como os filósofos, mal compreendida (*missverstanden*), desconhecida (*verkannt*), confundida (*verwechseln*), caluniada (*verleumden*), mal ouvida (*verhört*) e não ouvida (*überhört*)⁷⁸³, quer dizer, ela é aquilo que não se deixa simplesmente abarcar por conceitos, que quer e não quer ser conceptualizada. Isso não é, contudo, para Nietzsche, nenhuma objecção contra ela, pois “acima de tudo não se deve despir a existência do seu carácter ambíguo”, como declara no §373 da *Gaia Ciência*, contra “a crença num mundo que tem de ter o seu equivalente e medida nos conceitos e valores humanos, num «mundo da verdade»”, dirigindo-se às interpretações científicas da vida, em particular às do mecanicismo, define a possibilidade de reduzir a existência “a um exercício de aprendiz de cálculo e a um trabalho de casa para matemáticos” como uma das mais pobres de sentido que pode existir. E termina fazendo um novo paralelo entre a vida e a música: “Um mundo essencialmente mecânico seria um mundo essencialmente desprovido de sentido! Supondo que se apreciava o valor de uma música de acordo com quanto dela se pudesse contabilizar e reduzir a fórmulas — que absurda seria semelhante avaliação «científica» da música! O que se teria entendido, compreendido e reconhecido dela! Nada, absolutamente nada daquilo que nela é verdadeiramente «música» !...” Pelo contrário, a interpretação filosófica da música da vida não lhe deve deixar retirar a musicalidade, o sangue, a respiração: enquanto pensamento trágico, ele deve constituir, como vimos já, uma ciência diferente, a ciência que talvez um Sócrates músico fosse capaz de praticar, uma gaia ciência.

⁷⁸³ GC 371.

A “música da vida” vem no seguimento das “objecções fisiológicas” à música de Wagner⁷⁸⁴, música essa que não é apenas contra o espírito, mas também contra o corpo, como iremos ver em seguida. A música é algo que sai do corpo e age sobre o corpo, animando-o para o movimento ou impedindo-o de se mover. O que Nietzsche pretende dela é leveza, como se todas as funções animais devessem ser activadas por ritmos leves, atrevidos e auto-conscientes, quer dizer, a música deve ser uma “arte apoteótica”, sobreabundante de saúde, e espalhar “uma claridade e uma glória homéricas sobre todas as coisas”⁷⁸⁵, antes de poder dar à luz a linguagem, a moral, a ciência, a teoria. Ora, uma música luminosa, homérica, seria o equivalente a uma música apolínea, se não resultasse do pessimismo dionisiaco e anti-romântico a que Nietzsche pretende aludir. Trata-se, portanto, de assimilar no dionisiaco o elemento apolíneo, e isto traduz-se, como veremos, numa atenção muito particular concedida ao elemento rítmico. Num fragmento póstumo de 1883/1884, Nietzsche estende a ideia de uma música, por assim dizer, dada à luz, a todo o pensamento, a todas as “formações de formas e de ritmos”, e também à própria vida dos homens que nela se movem de tal modo que ela os deixa acreditar em formas e seres⁷⁸⁶. Mais tarde, numa nota de 1888, compreende todo o pensamento a partir da linguagem, toda a linguagem a partir da música, toda a música a partir de “estados fisiológicos” e toda a arte como aquilo que estimula ou impede essa mesma música, na medida em que “nunca se comunicam pensamentos, mas movimentos, sinais de mímica que são lidos novamente por nós a partir de pensamentos”⁷⁸⁷. No idealismo, esta música que sai do corpo torna-se conceptualmente pensável e, portanto, inaudível. Ela corresponde à “melodia dos movimentos” que é a “expressão individual” para a qual se podem ter mais ou menos “olhos e ouvidos”⁷⁸⁸. Sozinhas, a linguagem conceptual e a melodia dos movimentos dizem pouco, só como complemento uma da outra elas se tornam significativas. A linguagem das palavras torna-se muito mais compreensível no contexto da música do corpo, mas apenas na condição de que esta última não se desloque para o primeiro plano, tornando-se em movimento grotesco e mudo, que só recebe o seu sentido através das palavras. A música do corpo, que dá as notas fundamentais para a música da vida e torna a linguagem conceptual compreensível

⁷⁸⁴ GC 368.

⁷⁸⁵ GC 370.

⁷⁸⁶ 24[14] (KSA 10, 650-651). A tradução integral do texto é fornecida no Anexo.

⁷⁸⁷ 14[119] (KSA 13, 296-299). A tradução integral do fragmento é fornecida no Anexo.

⁷⁸⁸ GC 329.

deve ser uma “música do esquecimento”⁷⁸⁹, ou seja, nem ouvida conscientemente, nem conscientemente ignorada: deve ser inconscientemente escutada, tal como fazemos connosco mesmos quando ouvimos outra coisa. Nietzsche pretende redespertá-la com a sua filosofia e também redespertar os sentidos para ela.

⁷⁸⁹ GC 367.

SEGUNDA PARTE:

Caos, ritmo e estilo — categorias estéticas e categorias filosóficas

“Conquistar — é a consequência natural de um poder excedente: é a mesma coisa do que a criação e a procriação, quer dizer, a incorporação da sua própria imagem numa matéria estranha. É por isso que o homem mais elevado tem de criar, ou seja, imprimir sobre os outros a sua elevação, seja enquanto professor, seja também enquanto artista. Pois o artista quer comunicar-se e, na verdade, comunicar o seu gosto: um artista para si próprio é uma contradição. Passa-se o mesmo com os filósofos: eles querem tornar o seu gosto dominante no mundo — é por isso que ensinam e é para isso que escrevem. Onde quer que esteja presente um poder excedente, este quer conquistar: a este impulso chama-se frequentemente amor, amor por aquilo sobre o qual se gostaria de se estender o instinto conquistador.”

FP 1883 7[107] (KSA 10, 278-279)

I. Da arte, da intelectualização dos sentidos e da reabilitação dos afectos

“O sentido do trágico diminui e aumenta com a sensibilidade (Sinnlichkeit).”

Para além do bem e do mal §155

Música, pensamento e sensação

Nesta Segunda Parte do nosso estudo, continuaremos a desenvolver os temas que nos ocuparam até agora, mostrando como a hipótese central da vontade de poder permite dar conta da continuidade das preocupações que ocuparam o pensamento de Nietzsche. É a partir desta hipótese explicativa que iremos mostrar como as críticas de Nietzsche ao conceito moderno de sujeito se irão traduzir na apresentação de uma nova compreensão da relação do corpo com a razão, e como esta se tornará decisiva para explicar a relação, não apenas da filosofia, mas também da arte com a vida, em especial com a vida moderna. A proposta de Nietzsche é compreender a filosofia como psicologia e ver a arte a partir de uma perspectiva fisiológica. Neste contexto, o sentido da noção de «estética» alarga-se para além do âmbito artístico, incluindo todo o domínio da sensibilidade, da afecção, da fisiologia, o qual não se pode, por sua vez, separar do domínio intelectual e racional. Para o esclarecer, teremos de analisar atentamente o modo como a vontade de poder se alinha com a re-avaliação dos sentidos já mencionada, e com a proposta de uma compreensão da vida como uma

organização de forças pulsionais e afectivas que visa o seu próprio crescimento, quer dizer, a criação de mais vida. Neste contexto, Nietzsche continua a conceber a realidade como uma estrutura em tensão, onde uma multiplicidade de forças se afecta reciprocamente produzindo de um modo continuado novas configurações de si própria. Mostrando como a vontade de poder é uma estrutura que visa o domínio, proporemos noções que lhe são afins como as de ritmo, gosto e estilo, cujo alcance fisiológico deverá ser posto em relevo. O modo como a arte e os artistas se relacionam com estas noções permitir-nos-á defender, por um lado, o que significa para Nietzsche dizer que a arte é o maior estimulante da vida, por outro, por que motivo os artistas não são os verdadeiros avaliadores do valor da existência. A arte é, para Nietzsche, a suprema possibilidade da comunicação entre seres humanos, mas a sua criação não se funda numa avaliação da vida, que só pode ser filosófica. Veremos ainda como o par plástico/musical sai fora de um âmbito estritamente artístico na hipótese da vontade de poder, e como a duplicidade desses elementos estéticos continua operativa quando Nietzsche pensa o âmbito estritamente artístico da decadência. Voltaremos, portanto, à noção de “força plástica” para analisar, desta feita, o que está em causa na fisiologia da arte. Para tanto, mostraremos que, embora o artista não seja equivalente ao filósofo (não legisla, não cria valores, é sempre o criado de quarto de uma moral), a análise da fisiologia da arte e da psicofisiologia do artista permitem compreender as críticas de Nietzsche aos conceitos de sujeito, liberdade da vontade, objectividade e desinteresse. O investimento afectivo que Nietzsche considera ser o fundamento, quer da arte, quer da filosofia, ou seja, aquilo a que chama “amor”, permitirá esclarecer as condições de possibilidade da constituição de um estilo artístico e filosófico, e também a comunicabilidade entre seres humanos, ou seja, a forma de ligar um ser a outro, e que passa necessariamente por elementos não verbais, o que uma vez mais nos parece estar na continuidade do que Nietzsche defendera nos seus textos de juventude.

Vimos os perigos que Nietzsche diagnostica a uma filosofia que deixa de temer os sentidos e que perde o ouvido para a “música da vida”, considerando este contra-conceito como uma metáfora filosófica para exprimir aquilo que nenhum conceito pode fixar. Já em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche falara da “des-sensibilização” (*Entsinnlichung*) ou “intelectualização” dos sentidos como uma perda, e ali referia-se a isso no contexto da música entendida em sentido estrito e não

metafórico⁷⁹⁰. Falando da intelectualização progressiva dos nossos ouvidos, Nietzsche desenvolve a ideia de que “todos os nossos sentidos se tornaram um tanto embotados precisamente por perguntarem imediatamente pelo racional, portanto, pelo que isto significa e já não pelo que isto é”⁷⁹¹. O significado semântico, a compreensão de um sentido extra-musical nos sons em vez da audição dos sons eles mesmos traz consigo a dificuldade em “fazer distinções mais finas”, não de significado, mas “por exemplo, entre dó sustenido e ré bemol”⁷⁹². Isto significa que, se os filósofos modernos já não têm ouvido para a música da vida no sentido acima descrito, os ouvidos dos modernos para a música se tornaram também, em geral, “mais grosseiros”. Por outro lado, no mesmo texto Nietzsche declara que, exprimindo “o sublime, o medonho, o misterioso”, a música conquistou, assim, “o lado feio do mundo” que é “hostil aos sentidos”, e que essa conquista não se verifica apenas na música, mas também na pintura: os pintores tornaram o olhar mais intelectual e foram muito para além daquilo a que outrora se chamava o prazer das cores e das formas. Ora, conclui Nietzsche, “quanto mais os olhos e os ouvidos se tornam capazes de pensamento, tanto mais se aproximam do limite em que deixam de ser sensíveis: o prazer é transferido para o cérebro, os próprios órgãos dos sentidos tornam-se embotados e fracos, o simbólico (*das Symbolische*) ocupa cada vez mais o lugar do existente — e, assim, chegamos por este caminho tão seguramente à barbárie como por qualquer outro. Por enquanto, isso ainda quer dizer: o mundo está mais feio do que nunca, mas significa um mundo mais belo do que jamais existiu.”⁷⁹³

A partir deste texto podemos tecer diversas considerações. Em primeiro lugar, ele mostra que Nietzsche vê na arte um sintoma do estado de saúde ou vitalidade da época. Nisso se mostra uma clara continuidade com as análises do *Nascimento da Tragédia*, e com o modo como irá até ao fim considerar a arte de Wagner como sintomática da decadência da cultura europeia. Por outro lado, a crítica à procura pela significação semântica em vez da capacidade de fruição do verdadeiro espectador ou

⁷⁹⁰ HH 217.

⁷⁹¹ *Idem.* É esta intelectualização que explica que os partidários da música absoluta pudessem defender que a música exprime a essência do mundo, ideia que só pode ser o resultado da introdução pelo intelecto de um significado extra-sensorial, extra-musical, nos sons escutados. Como diz ainda Nietzsche em HH 215, “em si, nenhuma música é profunda e significativa, não fala da vontade, nem da coisa em si (...). Foi o próprio intelecto que introduziu, primeiro, essa significação no som, tal como também pôs significação nas relações de linhas e volumes em arquitectura, a qual, porém, é em si completamente estranha às leis da mecânica.”

⁷⁹² HH 217.

⁷⁹³ *Idem.*

ouvinte estético mantém-se também aqui, prolongando o que Nietzsche desenvolvera na sua primeira obra e no texto póstumo de 1871 que analisámos anteriormente. A intelectualização dos sentidos corresponde à desconfiança ou incapacidade de lidar, não apenas com as obras de arte, mas com a realidade tal como ela aparece, com o mundo tal como ele nos afecta directamente, e resulta numa consequente procura de significações transcendentais, na desvalorização e negação deste mundo, traduzida numa racionalização dos afectos e das impressões sensíveis. Este tornar os ouvidos e os olhos “capazes de pensamento” é entendido por Nietzsche como um enfraquecimento, um empobrecimento, ou, nas suas palavras, um “embotamento”. Isto remete-nos para um terceiro ponto, já mencionado atrás, e que tem que ver com a relação com o sofrimento. Vimos que a incapacidade de lidar com o sofrimento foi mitigada pela estratégia da sua racionalização: dada uma razão, uma causa para o sofrimento, o homem torna-se capaz de suportar o sofrimento, agindo aquela como narcótico, ou seja, não como remédio, como cura, como transfiguração ou superação do ponto de vista do sofredor, mas como um anestésico que não apenas justifica a dor, como faz aquele que padece desejar mais dor. Ora, é este processo que Nietzsche identifica também na arte sua contemporânea, um processo de decadência vital que a música ilustra de modo particular⁷⁹⁴, e que acentua o embotamento dos sentidos em

⁷⁹⁴ Embora seja consensual entre os comentadores o privilégio que Nietzsche concede à música em relação às outras artes, essa interpretação baseia-se, em geral, mais na biografia de Nietzsche do que nos seus textos. Não é verdade que Nietzsche não se interessou pelas outras artes, em particular pelas artes visuais, e disso são testemunha inúmeras e importantes passagens sobre dança, literatura, arquitectura ou pintura, quer nas obras publicadas, quer nos fragmentos póstumos. Por outro lado, Nietzsche não apenas se refere a cada um dos géneros de arte, mas a artistas e obras específicos, o que prova o seu interesse e as experiências em que funda as suas apreciações. Sobre a relação de Nietzsche com a música, Cf. as biografias de Curt Paul Janz (que desenvolve, ao longo dos três volumes, com muito pormenor, a relação de Nietzsche com a música desde a sua infância, a sua capacidade de improvisação ao piano, as peças de música que compôs e toda a relação com Wagner e com as suas obras, mesmo depois da ruptura entre ambos) e de Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005 (onde o autor defende que “se pode dizer que toda a filosofia de Nietzsche é a tentativa de deter [a música] na vida” e que “mesmo quando a música já terminara, Nietzsche queria, tanto quanto possível, fazer música com a linguagem, os pensamentos e os conceitos.” (p. 9). Por seu lado, Georges Liébert defende (de um modo que nos parece duvidosamente sustentável) que “Nietzsche nunca pensa a música – porque ela é impensável, felizmente impensável, teria ele podido dizer – é a partir dela que ele pensa”, e que desde HH até GC “é contra a música que Nietzsche filosofa” (p. 202). Cf. LIÉBERT, Georges, *Nietzsche et la musique*, PUF, Paris, 2000 (p. 11). Contrapondo-se de modo muito consistente à leitura de Liébert, Éric Dufour defende que “Nietzsche é um filósofo que procurou durante toda a sua vida pensar a música, dar um estatuto conceptual à música” (p.13), mas para este comentador “Nietzsche era absolutamente indiferente às artes visuais” (p. 17), o que mostra uma grande desatenção aos textos que provam o contrário. Cf. DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005. Dufour contraria também a tese de Kessler, para o qual a partir de HH a música perde o seu privilégio para as artes plásticas, considerando Nietzsche a música como uma arte imitativa e figurativa, o que é um evidente desvio do espírito e da letra dos textos (Cf. KESSLER, Mathieu,

vez de reabilitar as suas potencialidades enquanto veículos de ligação à realidade e condições da possibilidade de sermos afectados pelo mundo que nos rodeia.

Considerando a música moderna, e sobretudo romântica, como uma “droga embriagante”⁷⁹⁵, Nietzsche tem em conta dois aspectos. O primeiro, que acabámos de referir, é um empobrecimento dos sentidos e da vitalidade em geral que faz com que os modernos procurem na cultura uma “distracção” das suas vidas empobrecidas em experiências trágicas e cómicas⁷⁹⁶. O segundo é a consciência dos perigos específicos que a música pode representar em todas as épocas, os quais já eram, de certa forma, referidos no *Nascimento da Tragédia* a propósito do 3º acto de *Tristão e Isolda*⁷⁹⁷. Sem o elemento apolíneo, plástico, imagético, a música destroçaria o ouvinte, ou seja, Nietzsche está ciente do poder que a música pode exercer sobre os homens, e que pode ser destruidor se, ao escutá-la, não formos capazes de dominar essa escuta. O que isto significa é que ouvir música pode tornar-se num jogo perigoso se deixar de ser um jogo estético, um jogo livre onde se entra e sai livremente do fluxo das notas, e no qual o ouvinte alterna entre a adesão e um distanciamento em relação ao que escuta⁷⁹⁸. O elemento apolíneo é o que salva do perigo de uma adesão que submete o ouvinte de modo absoluto, quer dizer, de corpo e alma, pois é sobre ambos que o

L'esthétique de Nietzsche, PUF, Paris, 1998, p. 191-205). Também Luis de Santiago Guervós parte do “paradigma estético da música” no seu estudo sobre a estética de Nietzsche, não descurando porém o lado artístico da linguagem, e sobretudo a importância que a dança reveste no pensamento estético de Nietzsche. Cf. SANTIAGO GUERVÓS, Luis, *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004. Por seu lado, no estudo *Nietzsche und die Kunst*, Theo Meyer dedica um capítulo exclusivo à arquitectura e à pintura e outro à poesia no pensamento de Nietzsche, defendendo embora que “em comparação com o entusiasmo de Nietzsche pela música, o seu interesse pelas artes plásticas era parco”, e que, ao contrário de Goethe, “Nietzsche não era um homem do olhar”. MEYER, Theo, *Nietzsche und die Kunst*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1993 (p. 105). Volker Gerhardt é um dos poucos comentadores a mencionar a admiração de Nietzsche por pintores como Rafael, Dürer ou Claude Lorrain no artigo “*Pathos und Distanz*” (Cf. GERHARDT, Volker, *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Reclam, Stuttgart, 1988, p. 5-11).

⁷⁹⁵ GC 86, onde Nietzsche declara ainda: “O teatro e a música são para os europeus como fumar haxixe e mascar bétel.”

⁷⁹⁶ *Idem*.

⁷⁹⁷ NT 21.

⁷⁹⁸ No texto *Eupalino ou o Arquitecto*, Paul Valéry descreve a relação com a música como uma relação espacial, no sentido em que a música se assemelha a “um edifício móvel incessantemente renovado e reconstruído sobre si mesmo”, no qual podemos, ou ficar “escravos”, ou sentir “essa mobilidade como imóvel (...), como uma coisa de que nos podemos distrair e à qual podemos regressar”. VALÉRY, Paul, *Eupalino ou o Arquitecto seguido de a Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*, Fenda, Lisboa, 2009 (p. 42-43). No texto “*Exemplos musicais*”, Fernando Gil recorre também a Valéry para falar da sua própria experiência de ouvir música, sublinhando que Valéry se serve da palavra “transfiguração” para descrever os *Miroirs* de Ravel. Analisando a sua relação como diversas peças de música, Fernando Gil defende que a música é “primariamente afectiva” e “investe irresistivelmente a subjectividade”. Cf. GIL, Fernando/ VIEIRA DE CARVALHO, Mário, *A quatro mãos*. Schumann, Eichendorff e outras notas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2005 (p. 9-51).

poder da música se exerce de um modo que se pode tornar despótico. O ouvido parece ser particularmente susceptível a um domínio externo, e a etimologia da palavra “audição” indica precisamente essa vulnerabilidade ou a tendência natural para a obediência⁷⁹⁹. Mas se a etimologia não bastasse para mostrar a relação da escuta com a obediência, o argumento fisiológico é imbatível, pois acontece que “as orelhas não têm pálpebras”⁸⁰⁰. Ou seja, não somos livres de desviar os ouvidos, como somos de desviar ou fechar os olhos, não nos podemos proteger do som, nem mesmo durante o sono. Por outro lado, não existe propriamente um ponto de vista sonoro, isto é, os ouvidos são inundados pela totalidade do fluxo sonoro contínuo, que soa sem que possamos escolher os sons que dele queremos ou não ouvir. Neste sentido, não existe sujeito nem objecto da audição, as fronteiras diluem-se e dentro e fora parecem

⁷⁹⁹ No texto intitulado “*A obediência*”, Jean-François Lyotard analisa a etimologia do termo germânico *Gehorsam*, mostrando que este “se traduz por submissão (...) e que seria talvez preferível traduzir por obediência, no qual se ouvem mais nitidamente o *audire* latino, qualquer coisa como *dar ouvidos a* e também *ter ouvido para*” (p. 169). O autor cita uma passagem do teósofo Emmanuel Swedenborg que diz assim: “Os Espíritos que correspondem ao Ouvido ou que constituem a província da Orelha, são aqueles que se situam na Obediência simples: isto é, os que não raciocinam para saber se tal coisa será assim (...) Se esses Espíritos são desse género é porque o relacionamento da audição com a linguagem é igual ao do passivo com o activo (...) *escutar alguém* é ser-se obediente e *escutar a voz* é obedecer (...)” Lyotard sublinha a ligação da escuta com uma “obrigação”, “uma passividade que gostaria de traduzir por passibilidade” (p. 179), para provar a autoridade essencial do som sobre os nossos ouvidos e sobre o nosso corpo que lhe é submisso, obediente. Cf. LYOTARD, Jean, *O inumano*, Editorial Estampa, Lisboa 1990 (tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre).

⁸⁰⁰ Expressão de Pascal Quignard na obra *La haine de la musique*, que considera a etimologia latina do verbo ouvir, chegando às mesmas conclusões que Lyotard: “Ouvir é obedecer. Escutar diz-se em latim *obaudire*. *Obaudire* derivou em francês na forma *obéir*. A audição, a *audientia*, é uma *obaudientia*, uma obediência.” Quignard vai, porém, mais longe na sua análise, desenvolvendo o tema da tirania sonora a partir da ideia de que “antes do nascimento até ao último instante da morte, os homens e as mulheres escutam sem cessar. (...) Ausentar-se do que a rodeia não é possível para a escuta.” (p. 105-110) É no contexto destes desenvolvimentos que o autor tematiza os perigos do poder da música e a sua relação com o exercício da autoridade: “A música viola o corpo humano. Ela põe de pé. Os ritmos musicais fascinam os ritmos corporais. Quando se encontra com a música a orelha não se pode fechar. Sendo um poder, a música associa-se, por isso, a qualquer poder. Ela tem uma essência inigualitária. Audição e obediência estão ligadas. Um chefe, executantes, obedientes, tal é a estrutura a que a sua execução dá imediatamente lugar. Onde quer que haja um chefe e executantes, há música. Platão nunca pensou em distinguir nas suas narrativas filosóficas a disciplina e a música, a guerra e a música, a hierarquia social e a música. (...) Cadência e medida. A marcha é cadenciada, os golpes de matraca são cadenciados, as saudações são cadenciadas.” (p. 202-203). No capítulo que dá nome ao livro, Quignard detém-se, em particular, no papel que a música desempenhou na organização dos campos de concentração do III Reich e na função autoritária e cruel aí desempenhada pela música, que levou Primo Levi a falar dela como «infernais» (p.195-233). QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris, 2000. No texto já mencionado, Fernando Gil detém-se também na relação de Bruno Walter e de Wilhelm Furtwängler com o regime nacional-socialista alemão, e nas razões que terão persuadido o segundo a não abandonar a Alemanha, como fez o primeiro. Perante o embaraço em explicá-lo, o autor declara que “a dificuldade em encontrar uma solução justa (...) demonstra que a música é coisa perigosa. A sua ontologia não bate sempre certo com os nossos deveres de humanos entre humanos.” Cf. GIL, Fernando, “*Exemplos musicais*”, *op.cit.*, p. 18.

tornar-se indiscerníveis quando ligados pela sonoridade, cuja natureza é invisível, fluída, impalpável.

Temos assim que a música seduz os seres humanos, e que o seu poder de atracção e de embriaguez se exerce sobre os espíritos e os corpos. Esta circunstância não escapou a Nietzsche, e tentaremos mostrar que, do ponto de vista da sua filosofia, essa dupla coacção não é senão prova da indissociabilidade entre razão e corpo que será uma das teses principais do seu pensamento, e ao qual nos dedicaremos adiante. Na escuta musical as fronteiras entre a psicologia e a fisiologia parecem esbater-se, e pese embora Nietzsche não o tenha formulado assim, a experiência de ouvir música é talvez a experiência estética que mais convém à compreensão psicofisiológica que Nietzsche apresenta do ser humano. Num texto do *Viandante e a sua sombra*, que julgamos particularmente significativo a este respeito, Nietzsche analisa as circunstâncias onde o poder da música se exerce mais plenamente, as situações “onde a música se sente em casa”⁸⁰¹, referindo-se ao modo como o poder da música favorece os poderes de comunidades autoritárias, nas quais não é promovida nem a discussão, nem o pensamento crítico:

“A música só alcança seu grande poder entre os homens que não podem nem devem discutir. É por isso que os seus primeiros promotores são os príncipes que não querem que, em seu redor, se façam muitas críticas ou se pense muito; e em seguida, as sociedades que, sob determinada pressão (do príncipe ou religiosa), são obrigadas a habituar-se ao silêncio, mas procuram sortilégios mais violentos contra o tédio do sentimento (que são, habitualmente, o estado amoroso eterno e a música eterna).”⁸⁰²

É neste contexto que Nietzsche distingue uma vez mais os pitagóricos como “gregos de excepção”, pois a sua relação com a música e o silêncio era em tudo contrária ao amor pelas palavras e pela discussão que caracterizava os gregos:

“Os gregos, que eram um povo que amava a palavra e a luta, não suportavam a música senão como um acessório das artes sobre o qual se podia verdadeiramente discutir e falar: mas sobre a música mal se consegue pensar claramente. — Os Pitagóricos, esses gregos excepcionais em tantas matérias, foram também, de acordo com o que se diz, grandes músicos: foram eles que inventaram o silêncio de cinco anos, mas não a dialéctica.”⁸⁰³

Isto parece ir ao encontro do que atrás dissemos sobre as diferenças entre o pessimismo órfico-pitagórico e o pessimismo dionísio de Nietzsche. Vimos que

⁸⁰¹ VS 167 (KSA 2, 621).

⁸⁰² *Idem.*

⁸⁰³ *Idem.*

Nietzsche não considerava Pitágoras como um filósofo, e que as seitas pitagóricas privilegiavam a salvação da alma através de um modo de vida ascético e de exercícios de purificação do corpo. Do ponto de vista do pessimismo afirmador de Nietzsche, esse modo de vida impedia os movimentos plásticos de transfiguração do sofrimento em alegria e em beleza próprios de Homero, um grego apolíneo que via com horror o silêncio e a escuridão da noite órfica e bárbara, lançando sobre ela a luz das suas palavras e fazendo a apologia da luminosidade nos seus poemas. Num texto intitulado “*A condenação aristotélica dos pitagóricos*”, María Zambrano explica precisamente a ligação entre a experiência pitagórica da música e a “impossibilidade radical de o pitagorismo dar nascimento à filosofia”⁸⁰⁴. Sentindo-se enraizados num tempo primordial, sagrado e devorador, o “velho Cronos das teogonias órficas”, para os pitagóricos esse “abismo da noite temporal” era acessível através música e não da palavra, que “define, capta ou dá forma”⁸⁰⁵. Isso explica a razão pela qual o pitagorismo era o “outro” da filosofia, sendo esta última, por seu lado, considerada pelos pitagóricos como a decadência de uma sabedoria mais elevada, celeste e universal, ou seja, uma adaptação à terra, um provincianismo terrestre, a renúncia à vida cósmica, uma existência e um saber exclusivamente humanos⁸⁰⁶. Assim, ao contrário de Tales, “que perguntou”, a atitude originária de Pitágoras foi “responder”, submeter-se ao tempo, ou seja, não questionar, não interromper, não suspeitar, mas obedecer — ou ainda, para usar o termo de Nietzsche no texto de *Aurora* sobre a invenção da dialética que citámos atrás, “repetir”⁸⁰⁷. A descoberta mais filosófica do pitagorismo foi, ainda segundo Zambrano, a descoberta da alma, concebida como um “sentir imediato a si mesmo no modo passivo de alguém a quem acontecem coisas que o arrancaram do seu lugar de origem ou, simplesmente — mais angustiante ainda —, o trazem e levam.” Trata-se de um sentimento de errância, de estar à mercê de outra coisa, de uma totalidade desconhecida que nos move, sobre o qual assenta toda a escatologia da culpa e da expiação que mergulha as suas raízes no orfismo⁸⁰⁸. A lenda de Orfeu indica, para Zambrano, justamente a aceitação e a avidez da alma em

⁸⁰⁴ ZAMBRANO, María, *O Homem e o divino*, Relógio d’Água, Lisboa, 1995 (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), p. 70.

⁸⁰⁵ *Idem*, p.75.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p.81.

⁸⁰⁷ Nietzsche defende aí que o “gosto antigo”, anterior à filosofia, era o de um “pensamento escravo da moralidade para o qual só existiam juízos fixos (...) de tal modo que pensar consistia em repetir.” Cf. A 544 (KSA 3, 314-315).

⁸⁰⁸ ZAMBRANO, María, “*A condenação aristotélica dos pitagóricos*”, *op.cit.*, p.92-93.

lançar-se na sua viagem e esgotar o padecer do tempo, um tempo não pensado, mas padecido de uma forma que é indizível. Da inefabilidade deste padecimento resulta pranto, gemido, música: a música órfica é o gemido que se resolve em harmonia, o caminho da paixão indizível para se integrar na ordem do universo, e a música nasce quando o grito se acalma e se submete ao número e ao tempo — em vez de irromper no tempo, de o interromper, penetra nele. Assim, “a música pitagórica — a música de sempre — não é a que produz um prazer, mas a que é obedecida. Sentir uma música não é gozá-la, mas segui-la.”⁸⁰⁹

Vemos, então, que há uma afinidade profunda entre o modo como Nietzsche compreendeu o pessimismo órfico-pitagórico e a relação deste com a música, que era uma relação passiva, obediente, resignada, da qual deveria resultar a purificação da alma, a integração no mundo e no tempo “verdadeiros”, a salvação que implicava uma negação deste mundo demasiado humano, no qual nasceu a filosofia. Se esta última possui uma relação com a música, tal relação deve, portanto, distinguir-se radicalmente da obediência ascética dos pitagóricos que, como diz Nietzsche, não inventaram a dialéctica, mas o silêncio. E, se assim foi, podemos arriscar a hipótese de que isso se deveu ao ascetismo, à condenação da embriaguez dos sentidos experimentada por Platão e mencionada atrás, no qual a saúde sobreabundante e a energia erótica se transfiguraram no prazer da discussão filosófica. É verdade que, em *Aurora*, também Nietzsche define a música como a “arte da noite e da penumbra”⁸¹⁰, mas liga essa definição à especificidade do ouvido, “o órgão do medo” que “só se pôde desenvolver do modo amplo como o fez na noite ou na penumbra das florestas e das cavernas obscuras, de acordo com o modo de vida da época do medo, quer dizer, da época mais longa de todas as épocas da humanidade que jamais existiu: na luz, o ouvido é menos necessário.” Ou seja, a música é a arte da noite porque é a arte que não vemos: os sons tocam o nosso corpo sem que localizemos a sua proveniência, a sua presença afecta-nos, mas a invisibilidade esconde a sua proveniência. No entanto, a noite a que Nietzsche se refere não é a noite órfica, pois a música é uma criação humana, uma arte, ideia muitas vezes sublinhada a partir de *Humano, demasiado humano*, onde Nietzsche se refere à música como uma arte que tem uma história, mostrando como o aspecto histórico condiciona de modo decisivo tanto a composição

⁸⁰⁹ *Idem*, p. 98.

⁸¹⁰ A 250 (KSA 3, 205).

musical, como a audição da música⁸¹¹. Este aspecto, porém, não neutraliza de modo nenhum o prazer e o gosto que a música proporciona. Assumir que a música tem uma história, e que ela é uma criação humana que não fala da vontade, da essência ou da coisa em si, é fazer-lhe justiça enquanto arte que é.

Por outro lado ainda, se a música é “a arte da noite”, ela não é, porém, a arte da obscuridade ou do obscurantismo idealista que, por medo do que na vida existe de enigmático, incompreensível, não passível de esclarecimento absoluto (filosófico, científico, ou outro), se escuda em abstrações racionais, em consolações de uma vida irreal. Como diz Nietzsche no *Viandante e a sua sombra*, num aforismo intitulado “*Enquanto amigos da música*”, “no fim de contas, continuamos a amar a música como amamos o luar. Nenhum dos dois quer substituir o sol, — mas apenas iluminar o melhor possível as nossas noites. Mas não é verdade que temos, contudo, o direito de rir e brincar a seu respeito? De vez em quando? (...)”⁸¹² A música não é absoluta, o seu sentido não é extra-musical, divino, metafísico⁸¹³, e o verdadeiro ouvinte estético está ciente disso e sabe escutá-la, não como uma autoridade, não como uma purificação moral, não como um narcótico, mas como qualquer coisa que, sendo invisível, pode trazer luz às nossas inquietações, uma luz que não esclarece, mas que também não ofusca, que nos faz pensar e amar a vida com todas as suas obscuridades. Neste sentido, a música pode ser uma arte da transfiguração, como o quadro de

⁸¹¹ A este respeito, cf., por exemplo, OSM 171, onde Nietzsche defende que a música é a arte mais tarde se desenvolve em todas as culturas, e que ela é sempre “canto do cisne”, reforçando a ideia de que não é uma linguagem universal nem intemporal, mas uma certa medida de “sentimento”, “calor” e “tempo” que uma dada cultura, espaço e temporalmente determinada, reconhece como lei interior. Nesse contexto, escreve Nietzsche, a música de Palestrina seria completamente inacessível a um grego, e não sabemos o que ouviria Palestrina na música de Rossini. Por outro lado, Nietzsche declara que a música moderna alemã nasceu de uma cultura que está a declinar rapidamente, de uma época de reacção e restauração que espalha pela Europa um certo “catolicismo do sentimento” e o um prazer pelas “essências originárias nacionais”, e que a apropriação de Wagner de antigas lendas, o seu pôr e dispôr de deuses e heróis, a nova beatificação destas figuras às quais acrescenta a sede medieval-cristã por uma sensibilidade e des-sensibilização (*Sinnlichkeit und Entsinnlichung*) extáticas, fazem com que a sua música fale de modo completamente ambíguo acerca de si mesma, quando o não devia fazer, tal como toda a música. Este longo aforismo termina com a ideia de que faz parte da natureza da música que os seus frutos apodreçam mais depressa do que os frutos das artes plásticas ou do que os frutos do conhecimento, mas Nietzsche acrescenta ainda que “de entre todos os testemunhos do sentido artístico dos seres humanos, os pensamentos são os mais duradouros e os mais sólidos.” (KSA 2, 450-453).

⁸¹² VS 169 (KSA 2, 623).

⁸¹³ Sendo tão claras as afirmações de Nietzsche a este respeito, é difícil aceitar a interpretação de Pascal David, para quem, mesmo depois do NT, “Nietzsche queria emancipar a música da palavra, concebendo-a como música absoluta” e “Nietzsche entende a música como um metafísico: não toma a música como modelo de todo o conhecimento, mas determina de um modo novo, metafísico, a essência do musical”. Cf. DAVID, Pascal, “*Hören und lieben lernen — Nietzsche und das Wesen der Musik*” in SEUBERT, Harald (Hg.), *Natur und Kunst in Nietzsches Denken*, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln, 2002 (p. 137-151).

Rafael, desde que não pretenda “substituir o sol”, quer dizer, lançar sobre o mundo uma luz não humana⁸¹⁴. Foi também neste contexto que Nietzsche falou de uma “mediterraneização” da música, vendo na música alemã a mesma atmosfera sombria, pesada do “Norte húmido” que pressentia na filosofia alemã⁸¹⁵. Na música do Sul, em contrapartida, Nietzsche sentia haver “o que é próprio das zonas quentes, o ar seco, a *limpidezza* do ar”, e nela ouvia aquilo que também reclamou para a filosofia: “Ali fala uma outra sensualidade (*Sinnlichkeit*), uma outra sensibilidade (*Sensibilität*), uma outra alegria (*Heiterkeit*).”⁸¹⁶

Ora, mais do que uma relação, Nietzsche reconhece uma afinidade entre a música e a filosofia, fundada, segundo o que nos parece possível defender, na liberdade que mencionámos acima e no modo como a filosofia se liga à palavra e ao discurso conceptual. Tentaremos descrever adequadamente essa afinidade, mas para tanto importa esclarecer que, para Nietzsche, se trata de um parentesco sanguíneo, se nos é permitido formulá-lo assim depois do que dissémos sobre o sangue ou ausência dele nos filósofos modernos. Quer dizer, essa afinidade enraíza-se de um modo fundamental no corpo, nos instintos, na fisiologia. É esse, para Nietzsche, o solo donde nascem quer a música, quer o pensamento, e tanto quer dizer, tanto a arte como a filosofia. Concebendo a filosofia como um conhecimento trágico que não condena, mas afirma a vida, como vimos atrás, Nietzsche entende-a como uma afirmação e mesmo como um resultado do corpo e dos instintos, que a filosofia idealista moderna tendeu a desprezar, sobrevalorizando a abstracção, a consciência, a racionalidade que fornece causas para as coisas, portanto, coisas em si, razões mais verdadeiras do que a realidade tal como se apresenta aos nossos sentidos, tal como nos afecta. Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche mostra como a oposição filosófica entre

⁸¹⁴ No §159 de VS, Nietzsche compara Chopin a Rafael pela liberdade com que ambos souberam tratar a beleza nas suas obras.

⁸¹⁵ CW 3 (KSA 6, 16).

⁸¹⁶ CW 2 (KSA 6, 15). No contexto da distinção entre a música do Norte do Sul da Europa, Nietzsche compara pelo menos duas vezes Beethoven e Mozart. Em VS 152 vê na música do primeiro “uma música sobre a música” e nas suas melodias um análogo das ideias de Platão, ao passo que as de Mozart não são inspiradas na música, mas na vida do Sul, “a vida mais viva de todas” (KSA 2, 615-616). Em PBM 245, Mozart é descrito através do seu “prazer infantil por floreios, pela cortesia do seu coração, pela sua ânsia do gracioso, do amoroso, do dançante, do comovente” e pela sua “crença no Sul”, enquanto Beethoven aparece como “uma ponte entre estilos”, “o acontecimento que medeia entre uma alma velha e cansada, que continuamente se despedaça, e uma alma jovem e futura, que continuamente chega. Na sua música — diz ainda Nietzsche —, sente-se a penumbra entre uma eterna perda e uma eterna esperança extravagante”. Sobre a “profundidade” alemã, o amor dos alemães “pela nebulosidade e tudo o que não é claro, tudo o que (...) é húmido e encoberto”, “que Hegel pôs em sistema e Richard Wagner pôs em música”, cf. PBM 244.

conceito e sensação (*Empfindung*) é falsa, sublinhando que eles são, na verdade indissociáveis. Uma “química dos conceitos e dos sentimentos morais, religiosos e estéticos” mostraria o erro da filosofia metafísica que consistiu em determinar oposições onde elas não existem, e postular origens “milagrosas”, resultantes da “coisa em si”⁸¹⁷. Neste sentido, o que Nietzsche defende é que não existe oposição entre o discurso conceptual ou os pensamentos e as sensações, os sentimentos, mas relações e graus, o que destitui de sentido a oposição entre verdade e aparência (tese que se tornará mais clara quando se esclarecer adiante a hipótese explicativa da vontade de poder). Não existe uma “visão directa para a essência do universo através de um buraco na capa da aparência”⁸¹⁸, e daqui não se segue tanto que a coisa em si é incognoscível, mas que a “coisa em si” é a ilusão de um fundamento escondido. Enquanto ilusão, ela mesma é uma aparência, como tudo aquilo que consideramos conhecimentos, pelo que só existem aparências. Neste contexto, não só a arte, mas também a ciência e a filosofia são produtoras de ilusões, de erros, não por contraposição a uma verdade, mas enquanto estratégias de conservação e crescimento de vida, que esclarecemos em seguida em pormenor. Que a arte é uma forma de ilusão não significa, assim, que ela é desvalorizada, pois essa é, na verdade, a sua virtude cardinal⁸¹⁹. Como escreve Nietzsche no §222 de *Humano, demasiado humano*, se “é verdade que a arte tem muito mais valor em função de certos pressupostos metafísicos”, e se “esses pressupostos são erróneos”, “ela ensinou (...) a olhar para a vida, sob todas as suas formas, com interesse e prazer e a levar tão longe as nossas sensações (*Empfindung*) que por fim exclamamos: «seja ela como for, a vida é boa».

⁸¹⁷ HH 1 (trad. mod).

⁸¹⁸ HH 164.

⁸¹⁹ Como defende Matthew Rampley no quarto capítulo do seu estudo, “*Wagner, modernity and the problem of transcendence*”. Cf. RAMPLEY, Matthew, *Nietzsche, aesthetics and modernity*, Cambridge University Press, 2000 (p. 110-134). Pelo contrário, Éric Dufour interpreta este aspecto como uma desvalorização da arte, que vê, aliás, em todo HH, reforçando assim a sua hipótese geral segundo a qual existem três fases ao longo do pensamento de Nietzsche e que esta obra representa uma ruptura com NT, onde a arte tinha um estatuto metafísico e era concebida como um modo de acesso à verdade. Na sua análise de HH, Dufour contraria, assim, a tese de Janz (para quem entre NT e HH não há ruptura), sustentando que o biógrafo não se apoia nos textos de Nietzsche e ignora, nomeadamente, HH. Esta interpretação de Dufour parece-nos demasiado forçada, pois uma leitura atenta de HH mostra que Nietzsche não desvaloriza aí, de modo nenhum, a arte. O argumento do comentador contra Janz pode também ser-lhe dirigido, na medida em que o seu estudo sobre a estética musical de Nietzsche — que tem partes notáveis, e à leitura do qual, aliás, muito deve o presente trabalho — tendo, embora, o mérito de analisar grande parte da obra póstuma, não se debruça sobre textos fundamentais de Nietzsche sobre a música, “ignorando” em particular passagens decisivas de A, GC e PBM. Cf. DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005 (Segunda Parte, Capítulo II “*Les pré-supposés philosophiques de Humain, trop humain*”, p. 168-180).

Esse ensinamento da arte, a ter prazer na existência e encarar a vida humana como um pedaço da natureza (...) enraizou-se em nós, e agora vem outra vez a lume como uma necessidade todo-poderosa de conhecimento. Poder-se-ia renunciar à arte, mas com isso não perderíamos o que aprendemos com ela”⁸²⁰.

A arte “faz levar longe as sensações”, e com isso ela ensina-nos a amar a vida. Ou seja, a arte intensifica a nossa sensibilidade, alarga o horizonte da sensibilidade, e se, de acordo com o que defende Nietzsche, as sensações não são o contrário dos pensamentos, então isso significa que a arte favorece um modo alargado, não apenas de sentir, mas também de pensar. Esta possibilidade só pode ser levada a bom termo se, por um lado, os sentidos não se tornarem embotados, grosseiros, e, por outro, se os artistas não pretenderem intelectualizar as sensações, introduzindo sentidos extra-sensíveis, inteligíveis nas suas obras, como é o caso na música moderna. Ao ouvi-la, o prazer deve vir do modo como somos afectados, e não de um significado extra-musical. Mas uma vez que as sensações são indissociáveis dos pensamentos e dos conceitos, o prazer na escuta não deve subordinar nem os conceitos às sensações, nem o contrário, tal como acontece quando a música foi intelectualizada. Desta indissociabilidade decorrem dois aspectos centrais para a crítica nietzschiana da metafísica da música, que se prendem ainda com a valorização da música como um produto da criação humana e, enquanto tal, possuidor de uma história. Em primeiro lugar, do ponto de vista do compositor, a composição musical não resulta de puras sensações individuais repentinas de um génio que se limita a transpô-las para a partitura. Nietzsche critica a noção romântica do génio, falando dos múltiplos esboços que se encontram nos cadernos de Beethoven⁸²¹ e que provam, não apenas que todos os grandes artistas foram grandes trabalhadores, mas também que todos os artistas estão inseridos numa tradição e que só a partir dela podem desenvolver as suas obras. Nietzsche condena, assim, além da ideia de uma “inspiração metafísica”, a ideia da originalidade absoluta como critério da criação artística⁸²². O grande artista não é, portanto, aquele que recusa as regras estabelecidas e todas as convenções, mas aquele que é capaz de “dançar acorrentado”⁸²³, pois a liberdade artística consiste em desenvolver, em alargar perspectivas anteriormente abertas pelos que antecederam

⁸²⁰ HH 222 (trad. mod.).

⁸²¹ HH 155.

⁸²² Cf., por exemplo, HH 179, OSM 200 ou A 544.

⁸²³ VS 159 (KSA 2, 443-444).

cada artista. Voltaremos ainda a este ponto para esclarecer melhor em que consiste esta dança, ou seja, o conceito de liberdade.

O segundo aspecto remete para o ponto de vista do ouvinte. Não se opondo as sensações aos conceitos, não há assim lugar para um “efeito imediato da arte”, quer dizer, o prazer estético é sempre acompanhado por pensamentos, por um saber que é indissociável das sensações. Melhor dizendo, tudo o que aprendemos, tudo o que sabemos já está actuante, ligado, entrançado no momento em que somos afectados pela música e por qualquer obra de arte, e isto significa que ao acolhimento da arte não são alheias todas as experiências daquele que por ela é afectado, que constituem uma preparação, um exercício prévio, uma aprendizagem, que não reduz, mas é concomitante com a sensibilidade. Como diz Nietzsche, “é necessário que estejamos preparados e exercitados para as mais pequenas revelações da arte: não existe nenhum efeito «imediato» da arte, quaisquer que sejam as belas invenções que os filósofos tenham feito a este respeito.”⁸²⁴

As sensações, disposições e sentimentos não podem ser separadas de “determinados grupos complexos de pensamentos” a que estão ligadas ⁸²⁵. É por essa razão que um sentimento “profundo” só é “profundo” na medida em que consideramos profundo o pensamento que o acompanha, quer dizer, segundo a expressão de Nietzsche, “não há dentro nem fora”⁸²⁶, pois a profundidade, a interioridade, co-existe com o que é exterior, externo, com a superfície. Sendo assim, só acedemos a superfícies, a aparências, pois quer as sensações, quer os pensamentos, ou seja, quer o sensível, quer o inteligível, constituem um plano único e contínuo de relações através das quais acedemos ao mundo. É também por isso que Nietzsche conclui que as sensações e disposições (*Empfindungen und Stimmungen*) não são unidades, mas ligações complexas de sentimentos e pensamentos, “rios com cem nascentes e afluentes”, acerca dos quais “a unidade da palavra nada garante quanto à unidade do objecto”⁸²⁷. Não há sensações “puras”, tal como não há pensamentos “puros”, ambos coexistem na mistura complexa que constitui o ser humano e, por outro lado, transformam-se com o tempo, têm uma história, uma genealogia, um contexto cultural que está em permanente mudança. Nietzsche mostra, como dissemos

⁸²⁴ VS 168 (KSA 2, 446).

⁸²⁵ HH 15 (trad. mod.).

⁸²⁶ HH 15.

⁸²⁷ HH 14 (trad. mod.).

anteriormente, o laço íntimo que liga as coisas que parecem contrárias, e ao fazê-lo mistura também natureza e cultura na música e na arte em geral. Como diz num fragmento póstumo de 1876/1877,

“a arte não pertence à natureza, mas apenas ao homem. — Na natureza não existem sons, ela é muda; não existem cores. Também não existem formas, pois estas são o resultado de um espelhamento das superfícies no olhos, mas em si não existe nenhum em cima e em baixo, interior e exterior. (...) Se lhe subtrairmos o nosso sujeito, a natureza é qualquer coisa de muito indiferente, desinteressante, não é nenhum fundamento originário misterioso, nenhum enigma do mundo que se revela; bem podemos chegar através da ciência a múltiplas coisas sobre a compreensão sensível, por exemplo, compreender o som como um movimento que estremece; quanto mais desumanizarmos a natureza, mais ela se tornará vazia e sem sentido para nós. — A arte consiste apenas e só em natureza humanizada, na natureza enredada (*umspinnen*) e tecida (*durchwebten*) com erros e ilusões, dos quais nenhuma arte pode prescindir; ela não alcança a essência das coisas, porque está completamente enlaçada nos olhos e nos ouvidos. (...) Estamos agora habituados a distinguir o que se move e o movimento; mas permanecemos com isso sob a impressão de conclusões falsas muito antigas: a coisa que se move é inventada, introduzida pela imaginação, pois os nossos órgãos não são suficientemente finos para experienciar por todo o lado o movimento e simulam qualquer coisa persistente: enquanto, no fundo, não existe nenhuma «coisa», nada permanente.”⁸²⁸

Enquanto arte, a música não tem um fundamento metafísico, nem natural, é uma criação humana, como fora já defendido por Nietzsche no fragmento póstumo de 1871, analisado no início do nosso estudo, e no qual defende que a origem da música é o canto, a música vocal. Disto não resulta, porém, uma redução da estética musical ao conhecimento da história das produções artísticas do homem, que explicaria uma experiência que é sensorial e afectiva. O prazer estético tem de ser salvaguardado da erudição e do ponto de vista meramente técnico, ou seja, de acordo com Nietzsche, “a atitude estética perante a obra de arte é a do criador”⁸²⁹. Isto significa que a estética deve estar subordinada a uma filosofia da vida, ou melhor, que a arte não é um domínio autónomo, mas uma expressão da vontade de poder que se quer expandir e, portanto, comunicar vitalidade. Para Nietzsche, toda a arte “aumenta a força” e o “sentimento da força”, e, por isso, é o contrário de um narcótico, “exerce uma acção tónica”⁸³⁰. Isso deve-se ao facto de o estado estético possuir “uma sobreabundância de meios de comunicação e ao mesmo tempo uma extrema receptividade aos estímulos e sinais”: ele “é o ponto mais elevado da comunicabilidade e da transmissibilidade

⁸²⁸ FP 1876/1877 23[150] (KSA 8, 458-459).

⁸²⁹ HH 166.

⁸³⁰ FP 1888 14[119] (KSA 13, 296-299). Cf. tradução integral do texto em Anexo.

(*Übertragbarkeit*) entre seres vivos, — ele é a fonte das línguas. Foi nele que as línguas nasceram: a linguagem dos sons, bem como a linguagem dos gestos e dos olhares. O fenómeno mais completo é sempre o princípio: os nossos poderes de homens civilizados são subtracções de poderes mais plenos. Mas ainda hoje ouvimos com os músculos, até lemos com os músculos.”⁸³¹

Se não existe no pensamento de Nietzsche uma estética sistemática, no sentido da constituição de uma disciplina ou doutrina estética em sentido estrito tal como a que foi proposta pela filosofia moderna, o estético é compreendido em sentido lato, ou seja, como a percepção sensorial em toda a sua extensão, que Nietzsche procura revalorizar através da crítica da metafísica e da racionalidade no pensamento. O estético serve, assim, em Nietzsche, para a destruição de todo e qualquer “*Hinterwelt*”⁸³², como protesto contra o desvio do pensamento para uma

⁸³¹ *Idem*.

⁸³² A este respeito, cf. SCHEER, Brigitte, “*Das Verhältnis von Ästhetik und Ethik im Denken Nietzsches*” in GREINER, B./ MOOG-GRÜNEWALD, M. (Hg.), *Etho-Poetik, Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderung, Abgrenzungen*, Bonn, 1998 (p. 51-68). A autora adverte para os mal entendidos que a palavra «esteticização» pode suscitar se for compreendida apenas como um desvio para a arbitrariedade, quando Nietzsche foi motivado pela ideia contrária: o tornar-se estético daquilo que nos orienta no mundo deve ser exactamente o mesmo que consolida a nossa responsabilidade pelos nossos conceitos, colocando-se, assim, contra a desmesura do esforço de conhecer um além impessoal e des-individualizado, desligado da experiência de cada um. A filosofia passa, portanto, diz ainda Sheer, a remeter para o significado dos fenómenos do mundo sensível, que não são, como para Kant, «dados», e também não são, em sentido positivista, «factos», mas significações perspectivísticas de um «X» que nunca é independente da sua interpretação. Trata-se de conceber um mundo de seres e percepções individuais onde não podem existir verdades universais e intemporais, essências das coisas. Por este motivo, exige-se um cuidado muito maior com os fenómenos do mundo sensível porque a sensibilidade humana é o verdadeiro órgão criador do mundo. Para Brigitte Scheer, Nietzsche vê nesta concepção a sua proximidade com Goethe, enunciada num fragmento póstumo em que declara que já não possui uma estética: “se algo é compreendido, então é uma relação inofensiva com os sentidos, uma posição mais alegre, benévola e goethiana para com os sentidos” (FP 1886/1887 7[7], KSA 12, 285). Por nosso lado, entendemos a proximidade com Goethe a partir do projecto goethiano de uma “crítica dos sentidos” anunciado na Máxima 731: “Kant chamou a nossa atenção para a existência de uma crítica da razão, ou seja, para o facto de essa elevada faculdade de que o homem dispõe ter bons motivos para exercer vigilância sobre si própria. (...) Mas, pelo meu lado, gostaria de, em sentido idêntico, propor uma outra tarefa. Porque é necessária também uma crítica dos sentidos para se poder recuperar a arte em geral — e em particular a arte alemã — e pô-la em condições de avançar com alegria ao ritmo da vida.” Veremos em seguida a importância que este “ritmo da vida” adquire no pensamento de Nietzsche, mas não podemos deixar de mencionar que no seu estudo sobre Goethe, Maria Filomena Molder assinala que “o projecto de uma crítica dos sentidos produtivamente pensada encontra na música a sua expressão mais pura, quer dizer, aqui o naturalismo só muito dificilmente se pode instaurar”, o que parece vir ao encontro do que está em causa humanização da natureza proposta por Nietzsche e que referimos atrás. A autora remete para a Máxima 769, onde Goethe declara que “na música não há matéria supérflua” e que “toda ela é forma e conteúdo” (o que nos recorda o §106 de PBM, onde Nietzsche escreve: “Devido à música, as paixões podem fruir de si mesmas.”). Como esclarece Maria Filomena Molder, isto significa que na música não existe propriamente matéria, pelo que “produzir e sentir, desde compor à invenção instrumental, à execução e audição, todas estas actividades dizem respeito ao domínio da sensibilidade, ele próprio intensificado pela produção dos sons.” Cf. MOLDER, Maria Filomena, *O pensamento morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional –

transcedência ilegítima e abstracta, e como defesa da compreensão de que a realidade é aquela que experimentamos, aquela que vivemos. Por outro lado, Nietzsche vai inserir o estético no sentido estrito, ou seja, o domínio da arte e suas qualidades estéticas específicas, em funções não metafísicas, nomeadamente a da comunicação entre seres humanos que não é conceptual, mas envolve todo o âmbito expressivo do corpo. Por isso a metafísica de artista se transforma numa fisiologia da arte, embora a perspectiva fisiológica não se reduza à análise dos fenómenos artísticos, como mostraremos adiante.

Comunicação e fisiologia: o modo alargado de pensar e de sentir

Partamos da comunicabilidade para analisar ainda um pouco mais a fundo o que a música tem de específico em relação às restantes artes. Dissemos que Nietzsche não pretende constituir uma estética sistemática e isto também significa que, ao contrário de Kant e Schopenhauer, Nietzsche não estabeleceu, pelo menos de modo explícito, uma hierarquia entre as artes, ou seja, que a sua estética inclui a arte, mas não apresenta um sistema das artes. Se a música tem alguma primazia em relação às outras artes no pensamento de Nietzsche, esse privilégio funda-se, segundo o que estamos em crer, não em pressupostos metafísicos, como em Schopenhauer, nem em pressupostos morais, como em Kant, mas no facto de nascer da necessidade humana de comunicar, e de ser, entre as artes, a que mais parece facilitar a comunicação. Ora, foi muitas vezes assinalado que a compreensão da música separa radicalmente Kant de Nietzsche, em virtude de, para o primeiro, ela ocupar um lugar inferior na hierarquia das artes e ser, no fundo, apenas uma arte da sensação, um mero entretenimento⁸³³. Mas uma leitura atenta dos textos onde Kant fala da música permite-nos descobrir elementos decisivos que permitem aproximar a compreensão que ambos os pensadores desenvolveram a respeito da música⁸³⁴.

Casa da Moeda, Lisboa, 1995 (Terceira Parte, capítulo 7, p. 434). Para as Máximas de Goethe, cf. GOETHE, J.W., *Máximas e Reflexões*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2000 (tradução e notas de José M. Justo, introdução de João Barrento).

⁸³³ São as teses, respectivamente, de Éric Dufour, *op.cit.*, p. 228, e de Pascal David no artigo também já citado "*Hören und lieben lernen — Nietzsche und das Wesen der Musik*".

⁸³⁴ A leitura a que nos referimos é a de Arden Reed, e à qual devemos os desenvolvimentos que se seguem. Cf. REED, Arden, "*The debt of disinterest: Kant's critique of music*" in *MLN*, Vol. 95, N°3, German Issue (Apr. 1980), p. 563-584.

No §51 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant relaciona as belas artes com a capacidade ou necessidade de comunicar que é própria dos seres humanos, ponto que não aprofunda, mas que, como dissemos já, constitui para Nietzsche um aspecto central para compreender o que está em causa na arte. Na mesma passagem, Kant estabelece uma analogia entre a arte e “o modo de expressão da qual os homens se servem no falar para comunicarem entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é, não simplesmente segundo conceitos, mas também segundo as suas sensações”. O que parece, então, estar aqui em jogo é a ideia de que o discurso conceptual não é aquele que permite a comunicação mais perfeita, e que esta parece depender também da comunicação de “sensações”. A comunicação mais perfeita articula, portanto, conceitos e sensações, ela é, diz também Kant, um “modo de expressão que consiste na palavra, no gesto e no tom (articulação, gesticulação e modulação)”, uma vez que “somente a ligação destes três modos de expressão constitui a comunicação completa do falante, pois pensamento, intuição e sensação são simultânea e unificadamente transmitidos aos outros”. Em conformidade com esta ideia, Kant distingue três categorias das belas-artistas, as elocutivas (eloquência e poesia), as figurativas (escultura, arquitectura e pintura) e a “arte do jogo das sensações” do ouvido e da visão (música e arte das cores). Como se sublinhou acima, a divisão kantiana das artes é hierárquica, ou seja, a terceira categoria, onde inclui a música, diz respeito aos sentidos capazes de uma sensação particular, sobre a qual não se pode dizer se tem por fundamento o sentido ou a reflexão — ou seja, “não se pode dizer com certeza se uma cor ou um tom (som) são simplesmente sensações agradáveis, ou se já é em si um jogo belo de sensações e como tal traz, no julgamento estético, um comprazimento na forma.” O problema que se levanta, então, para Kant, é o de saber se se considera que sentimos apenas as vibrações de luz ou som como efeitos sobre o nosso corpo, e se assim for eles estão, então, ligados somente ao agradável, ou se, pelo contrário, se considera que ajuizamos sobre a “proporção dessas vibrações”, “a divisão do tempo por elas” ou o “matemático na música”, o que implicaria que as sensações recebidas não seriam “simples impressão dos sentidos, mas o efeito de um julgamento da forma no jogo de muitas sensações”.

Este problema, que Kant deixa aqui por resolver, é decisivo no que à música diz respeito, pois dele depende o seu estatuto de bela-arte ou de mera “arte agradável”. Ora, situando a música entre o belo e o agradável, Kant parece pensar que

o seu lugar é indecível porque nela se confundem forma e conteúdo⁸³⁵. Esta situação intermédia corresponde precisamente à que Kant atribui ao sentido da audição na *Antropologia*, que se encontra entre os outros dois sentidos “objectivos” do tacto e da visão, fazendo a passagem entre a imediatez do primeiro e as distâncias que a visão alcança⁸³⁶. A audição é, assim, considerada na *Antropologia* como um sentido “mediato”, que não fornece “a forma do objecto”, mas se desloca internamente porque está ligada ao som que cria discurso, linguagem e palavras, que são “o melhor meio para caracterizar conceitos”⁸³⁷. Neste sentido, embora não objectivo e mediato, o sentido da audição é “insubstituível”⁸³⁸ porque ele é a condição de todas as trocas entre os homens (pelo que, ao contrário de um cego, diz ainda Kant, um surdo está condenado ao isolamento, à solidão, e um surdo de nascença fica privado da linguagem). Ainda na *Antropologia*, Kant declara que “a música, enquanto jogo regulado das sensações do ouvido, não impõe apenas à sensibilidade vital um movimento incrivelmente vivo e variado, mas uma nova força; ela forma, portanto, como que uma linguagem de puras impressões (privada de conceitos)”⁸³⁹. Esta definição parece oferecer uma caracterização positiva da música que, sublinhando embora a privação de conceitos, indica que há uma “força”, uma imposição de um “um movimento incrivelmente vivo e variado” que é característica da arte musical e que só ela pode proporcionar.

Não é, certamente, nem possível, nem exacto, e está longe das nossas intenções, pretender que este aspecto positivo da música indica uma valorização da mesma por parte de Kant e inverte a desvalorização a que esta arte é sujeita na terceira crítica. E no entanto, o “movimento” e a “força” que esta “linguagem de puras impressões” sonoras impõe à sensibilidade vital parece ressoar ainda na *Crítica da faculdade do juízo*. No §53, Kant defende que a poesia é a arte que ocupa a posição mais elevada entre as belas-artes porque ela “alarga o ânimo”, oferecendo dentro dos limites de um conceito a forma que liga a apresentação desse conceito a uma “profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente

⁸³⁵ É na indistinção entre forma e conteúdo, que constitui, porventura, o motivo da desvalorização da arte musical por Kant, e que parece não fazer sentido do ponto de vista de Nietzsche, tal como o não faz a oposição entre sensação e pensamento, que vemos justamente a razão do apreço tão grande testemunhado tanto por Nietzsche, como por Goethe, pela música.

⁸³⁶ §§15-23.

⁸³⁷ §18.

⁸³⁸ §22.

⁸³⁹ §18.

adequada”. A poesia “fortalece o ânimo”, permitindo usar a imaginação como “esquema do supra-sensível”. Mas mais do que isso, declara ainda Kant, “se o que importa é o movimento do ânimo”, depois da poesia vem “a arte do som”, que fala “por meras sensações sem conceitos”, mas “move o ânimo do modo mais variado e, embora passageiramente, no entanto mais intimamente”. Imediatamente a seguir, Kant defende, porém, que na música se trata “mais de jogo que de cultura”, de “associação mecânica”, e que ela “possui um valor menor do que qualquer outra das belas-artes”, regressando, assim, à tese enunciada no §51. No entanto, o que gostaríamos de sublinhar é que Kant não deixa de assinalar as razões do “atractivo que se deixa comunicar tão universalmente” na arte dos sons: é que “cada expressão da linguagem possui no conjunto um som que é adequado ao seu sentido, que este som denota mais ou menos um afecto daquele que fala e reciprocamente também o produz no ouvinte, que então incita também neste a ideia que é expressa na linguagem com tal som; e que assim como a modulação é a linguagem universal das sensações compreensível a cada homem, a arte do som exerce por si só esta linguagem na sua inteira ênfase, a saber como linguagem dos afectos, e assim comunica universalmente segundo a lei da associação as ideias estéticas naturalmente ligadas a elas; mas que, pelo facto de aquelas ideias estéticas não serem nenhum conceito e pensamento determinado, a forma da composição desta sensações (harmonia e melodia) serve somente, como forma de uma linguagem, para (...) expressar a ideia estética de um todo interconectado de uma inominável profusão de pensamentos, em conformidade a um certo tema, que constitui na peça o afecto dominante.”

Temos, então, em primeiro lugar, que o afecto daquele que fala surge no som das suas palavras, e que esse som incita no ouvinte esse afecto e a ideia assim expressos. Em segundo lugar, existe uma “linguagem universal das sensações”, uma “linguagem dos afectos” que é exercida pela arte dos sons. Por último, as ideias estéticas estão “naturalmente ligadas” às sensações, e a “forma da composição destas sensações” expressa a ideia de “um todo interconectado de uma inominável profusão de pensamentos”. Ora, cada uma destas ideias recorda-nos as teses que Nietzsche propõe e que associámos acima, quer em relação à sua filosofia da linguagem, quer à sua estética, a saber, a indissociabilidade entre o aspecto sonoro e o sentido do que é comunicado, a ligação íntima entre sensação e pensamento ou ideia, o incitamento naquele que ouve do afecto que é expresso no som emitido, a possibilidade de uma

“linguagem dos afectos” a que são alheios os conceitos, e que possibilita a intensificação do movimento anímico e do pensamento. O aspecto que aqui mais parece, assim, separar Nietzsche de Kant neste contexto específico é o da universalidade que Kant atribui à linguagem dos afectos, e que Nietzsche não poderia subscrever.

Voltando a Kant, ainda no §53 conclui que, apesar de todas as potencialidades que vê na música, ela ocupa, como dissemos, forçosamente o último lugar entre as belas-artes, cujo valor se mede pela cultura com que estas enriquecem o ânimo. A música ocupa o último lugar porque joga apenas com sensações que só deixam uma impressão transitória, enquanto nas artes figurativas o jogo livre da imaginação com o entendimento “realizam um produto que serve aos conceitos do entendimento como um veículo duradouro”. Ao contrário da poesia, segundo Kant, na música não sobra nada para a reflexão, muito embora esta última permita um “*Gedankenspiel*” que “move o ânimo de modo mais variado” do que a poesia. Isto remete-nos, salvas as devidas distâncias, para a imagem da dissolução das formas arquitectónicas/conceptuais, para a deslocação das categorias formais, de que nos ocupámos atrás e que Nietzsche considera positivamente como o movimento que permite simultaneamente criar novos conceitos. Por outro lado, se o que o som comunica não são conceitos, mas ideias estéticas, isso pode, contudo, ser considerado um ganho porque, não exprimindo conceitos, a música está livre para exprimir uma “inominável profusão de pensamentos”.

As ambivalências de Kant em relação à música estão bem patentes na *Crítica da faculdade do juízo*: a música é uma “linguagem universal” e simultaneamente provinciana (“é inerente à música uma certa falta de urbanidade” na medida em que, ao contrário das artes visuais, o som “estende a sua influência” e “causa dano à liberdade dos outros”⁸⁴⁰); se a sua presença é, por um lado, excessiva e invasiva, ela produz, porém, apenas impressões transitórias; por outro lado, se, enquanto “música de mesa” entretém um grupo de convidados “sem que alguém conceda à sua composição a mínima atenção”⁸⁴¹, isso acontece porque a própria conversa se torna numa espécie de música em que o anfitrião é o maestro que conduz a conversação e

⁸⁴⁰ §53.

⁸⁴¹ §44.

porque o som dos convivas é afinado num “certo tom de jovialidade”, onde “não há matéria sobre a qual reflectir”.

O problema parece consistir, mais uma vez, na impossibilidade de, no caso da música, se poder distinguir a representação do objecto representado: na música, a existência coincide com a representação, a representação é indistinta dos sons, pelo que ela se impõe ao ouvinte sendo impossível uma relação desinteressada. Em segundo lugar, sendo intrusiva, a música está banida do reino da beleza e confinada ao reino do agradável. Mas se atentarmos no vocabulário da *Crítica da faculdade do juízo*⁸⁴², verificamos que se multiplicam as expressões relativas ao domínio da música: Kant fala da “harmonia das faculdades cognitivas”, do seu “*Spiel*” (§58), da “*Übereinstimmung*” de um objecto com as relações entre as faculdades cognitivas que fundamenta o prazer (Introdução), e ainda de “*Zusammenstimmung*”, “*Einstimmung*”, “*Beistimmung*”, ou seja, noções que provêm da palavra “*Stimme*”, que significa “voz”. Também no §54, onde Kant fala do riso, o ânimo é apresentado como um instrumento musical de cordas que esticam. Todo o texto apresenta, assim, um sistema metafórico onde a figura do ânimo como instrumento musical é o ponto de partida, e como, para Kant, os juízos estéticos têm sempre como referência o sujeito e não o objecto, é como se as vibrações das faculdades cognitivas ressoassem no seu jogo mútuo. A música parece, assim, fornecer, de um modo que Kant não sistematiza, mas ao qual parece não conseguir furtar-se, um contexto referencial no qual podemos encontrar alguns dos tópicos que serão decisivos para a estética de Nietzsche, muito em especial o alargamento do modo de pensar e a questão da comunicabilidade suprema que, para ambos os filósofos, só é possível através da arte.

Vejamos este último aspecto mais em pormenor. No fragmento póstumo citado acima, Nietzsche fala, como Kant, do aumento de “força” que a arte proporciona e da sobreabundância de meios de comunicação do estado estético⁸⁴³. Designando-o como “a fonte das línguas”, Nietzsche fala da linguagem dos sons, dos gestos, dos olhares e dos músculos, não mencionando a linguagem conceptual e

⁸⁴² Como faz, para além de Arden Reed no artigo já citado, Maria Filomena Molder para mostrar como, na constelação semântica e conceptual da primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, em particular na “Analítica do belo”, é a afinidade e não a analogia que domina o discurso de Kant, defendendo a autora, no seguimento de Walter Benjamin, que a música é, por excelência, o terreno da afinidade. Cf. *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Edições Vendaval, 2009 (p. 21-22).

⁸⁴³ FP 1888 14[119] (KSA 13, p.296-299). Cf. tradução integral do texto em Anexo.

privilegiando a comunicação fisiológica, quer dizer, a comunicação que está ligada ao corpo e aos sentidos. É aqui que Nietzsche encontra o fundamento de toda a linguagem verbal e da suprema comunicabilidade que relaciona com a arte. Num aforismo das *Opiniões e sentenças misturadas*, Nietzsche distingue várias origens do gosto pelas obras de arte, encontrando “em primeiro lugar, a alegria de compreender o que um outro quer dizer; a arte é aqui uma espécie de enigma que é proposto e que refina naquele que adivinha o prazer da sua própria rapidez e sagacidade”⁸⁴⁴. Distinguindo este prazer do prazer na obra “mais grosseira”, que nos recorda o que foi agradável na nossa experiência, e ainda do prazer que resulta apenas da excitação que triunfa sobre o tédio, Nietzsche refere uma “espécie mais refinada de prazer” que nasce da visão de disposições regulares e simétricas de linhas, pontos e ritmos, e que traz uma alegria que é como “uma acção de graças”. A saciedade desta última traz, porém, “um sentimento ainda mais refinado”, o de também poder haver “prazer em destruir a simetria e a regularidade”, e que nos remete para “uma espécie de adivinhação estética de um enigma”, que é “um género mais elevado do prazer na arte de que falámos em primeiro lugar”.

Vários aspectos nos parecem dignos de relevar nesta passagem. Para além do acentuar da alegria (*Freude*) que acompanha cada caso de prazer estético enunciado (e que implica que toda a arte, mesmo a mais grosseira, nos pode fazer sentir alegria), é difícil não estabelecer um paralelo entre o prazer que Nietzsche diz nascer da visão da regularidade e da simetria e o prazer ainda mais refinado que a possibilidade de destruição dessa mesma simetria pode suscitar com a lógica apolíneo-dionisíaca de criação e destruição que foi já objecto de análise na Primeira Parte do nosso trabalho. Nietzsche não menciona aqui nem Apolo, nem Dioniso, mas fala de “enigma” e de adivinhação, o que nos remete para a esfera apolínea e do prazer na destruição das formas, que aparecia sob o signo de Dioniso no *Nascimento da Tragédia*. Neste texto Nietzsche também não fala de música, mas sustenta que a origem do prazer na arte está na “alegria de compreender o outro”, ou seja, na comunicação. Se a obra nos aparece como um enigma que alguém nos propõe, como uma dificuldade que tem de ser decifrada, sentimos prazer em adivinhar, em compreender o que surgia como estranho ou enigmático. Ora, se o prazer estético mais elevado de todos se relaciona com este, como diz Nietzsche, e se nele se trata de pressentir que as simetrias podem

⁸⁴⁴ OSM 119 (KSA 2, 428-429).

ser destruídas, dissolvidas, isso significa, segundo estamos em crer, não que se tem prazer em destruir a obra de arte, o que seria absurdo, mas que esse prazer se funda na possibilidade de estas serem superadas, no sentido de se poder a partir delas gerar outras formas, de poder criar novos enigmas. Outra hipótese de leitura que também parece aqui convir é a de que o prazer na destruição do enigma apresentado é um prazer que não se limita a receber passivamente o que se apresenta, mas que faz do que aparece fixo e estável outra coisa, no mesmo sentido em que a leitura de um filósofo já morto lhe pode insuflar vida e sangue. É assim com as obras de arte que verdadeiramente nos tocam, e se as queremos ver e rever nunca é para encontrar exactamente a mesma coisa: acolhendo-as, transformamo-las sempre e de cada vez, transfiguramo-las, e recebemos também nós a força de transfiguração, que nos transforma pela embriaguez que transmitem.

Voltando ainda à comunicabilidade, importa ver melhor como se dá esta compreensão do outro e como explica Nietzsche a possibilidade da comunicação, de que a arte é a forma suprema. Já vimos que ela não é exclusiva ou necessariamente conceptual, e que passa pelas sensações, pelos afectos, pelo corpo. O §142 de *Aurora*, intitulado “*Mitempfindung*”, é particularmente elucidativo a este respeito. Como escreve Nietzsche,

“para compreender o outro, quer dizer, para reproduzirmos em nós o sentimento (*Gefühl*) que ele experimenta, reportamo-nos frequentemente à razão do sentimento que é tão seu e tão determinado e perguntamos, por exemplo: por que está ele triste? — para em seguida nos afligirmos pelo mesmo motivo; mas acontece-nos muito mais frequentemente dispensar isso e gerar em nós esse sentimento segundo os efeitos que ele suscita e manifesta no outro, reproduzindo no nosso corpo a expressão dos seus olhos, da sua voz, da sua atitude (ou a sua reprodução em palavras, pintura, música), pelo menos até a uma leve semelhança do jogo dos músculos e do enervamento. Um sentimento semelhante nasce então em nós, em consequência de uma velha associação de movimento e sensação, que nos instruiu a correr de um lado para o outro. Levámos muito longe esta capacidade para compreender os sentimentos dos outros e na presença de um ser humano exercêmo-la sempre e quase involuntariamente (...) Mas é a música que nos mostra mais claramente como passámos a mestres da adivinhação rápida e refinada dos sentimentos e da simpatia emocional (*Mitempfindung*): pelo menos, se a música é efectivamente uma reprodução de uma reprodução de sentimentos e, apesar desta distância e desta imprecisão, nos faz porém partilhar bastante frequente e suficientemente tão bem estes sentimentos, que nos sentimos

tristes sem ter a menor razão de o estar, como verdadeiros doidos, simplesmente porque ouvimos sons e ritmos que recordam vagamente o tom de voz e os gestos de pessoas enlutadas ou as suas vestes.”⁸⁴⁵

A compreensão do outro é aqui descrita também como a adivinhação de um enigma, para a decifração do qual são mais úteis as expressões corporais do que o conhecimento das causas que o afectam. Mas essa decifração só é possível por um exercício de reprodução dos sinais fisiológicos do que nos aparece, quer dizer, Nietzsche mostra como ela resulta de um processo que é involuntário e fruto de uma antiga “associação de movimento e sensação, que nos instruiu a correr de um lado para o outro”. Esta associação de movimento e sensação é um exercício em que nos colocamos no lugar do outro, não tanto pela imaginação da situação ou pela suposição das circunstâncias que causaram o seu estado, mas por uma espécie de impregnação ou contágio, por uma transferência das expressões do seu corpo para o nosso. Trata-se de uma estratégia de se deixar ser afectado que permite “nascer em nós” um sentimento semelhante. É isto que significa a decifração do enigma, um alargamento da compreensão que não é só anímico, mas também físico, e do qual a música é um operador exemplar através, não de ideias ou conceitos, mas de sons e ritmos que alargam a nossa sensibilidade ao ponto de nos transportar para a compreensão de situações que não estamos a viver, como o descreve a continuação deste mesmo texto.

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche fala também da antiguidade da gestualidade em relação à linguagem falada, e defende que ainda hoje, numa época em que é fortíssimo o refreamento dos gestos e o domínio muscular, continuamos a não conseguir controlar o efeito de contágio que a expressão do rosto do outro tem sobre nós (Nietzsche dá o exemplo do bocejo fingido que provoca no outro um bocejo natural)⁸⁴⁶. O gesto imitado reconduzia aquele que o imitava ao sentimento que era expresso no rosto ou no corpo do indivíduo imitado, e era assim que as pessoas aprendiam a compreender-se (tal como, ainda hoje, as crianças com as suas mães), sendo ainda que esta linguagem era válida para os sentimentos dolorosos tanto como para os prazenteiros. Desta linguagem surgiu depois uma “simbólica dos gestos”, que incluía sons e gestos, e mais tarde ficou apenas o som. Este processo de progressiva abstracção fisionómica e corporal conheceu um paralelo na música, como Nietzsche tinha já defendido no fragmento póstumo de 1871, e como volta a referir no

⁸⁴⁵ KSA 3, 133-136.

⁸⁴⁶ HH 216.

Crepúsculo dos Ídolos, dizendo que “a música, tal como hoje a entendemos, (...) é apenas o resíduo de um mundo muito mais completo de expressão dos afectos”, e que “para tornar possível a música como arte específica, houve que imobilizar uns tantos sentidos, sobretudo o sentido muscular (pelo menos, de modo relativo, pois, em certo grau, todo o ritmo fala ainda aos nossos músculos)”⁸⁴⁷. A revalorização dos sentidos preconizada pela filosofia de Nietzsche, e que, na *Gaia Ciência*, tem como finalidade a recuperação do sentido, do ouvido, para a “música da vida”, apresenta uma variação no que à arte diz respeito, e à música em particular: trata-se do reconhecimento dos perigos que a intelectualização dos sentidos acarreta, nomeadamente, uma insensibilidade ou, pelo menos, uma grosseria da percepção que reduz as possibilidades expressivas e arrasta consigo uma redução da possibilidade de comunicação entre os seres humanos. O que Nietzsche vê no anseio da música absoluta, para além do desejo de um sentido extra-sensorial, de uma calúnia da realidade, é uma redução drástica de um mundo mais completo dos afectos, redução essa que compromete a capacidade de alargamento do ânimo de que falava Kant, ou seja, o perspectivismo que é o sintoma de uma vida que se quer expandir, o sintoma da saúde da alma e do corpo. Mas importa esclarecer aqui que se trata de uma intensificação da sensibilidade e não de suscitar efeitos com vista a determinar aquilo que o ouvinte deve sentir. Ou seja, não é por uma estratégia pré-definida pelo artista para condicionar os sentidos daquele que escuta que a sensibilidade deste último é intensificada. Nietzsche distingue de modo muito claro as duas situações, condenando esta última e falando da primeira como “música inocente”. Veremos em seguida o que significa esta última expressão. Antes de o fazermos, contudo, importa reforçar ainda um ponto a respeito da compreensão e da comunicação entre seres humanos, da qual toda a arte provém. Dissemos que, para Nietzsche, ela se funda, não apenas em conceitos, mas — e sobretudo — daquilo de onde os conceitos provêm, ou seja, da força dos instintos, dos afectos, das sensações que o corpo exprime. É precisamente uma concepção do mundo como configuração de forças pulsionais que Nietzsche apresenta através do seu conceito de vontade de poder.

⁸⁴⁷ CI “Incursões de um extemporâneo” 10 (trad.mod.).

A hipótese da vontade de poder como “forma primitiva dos afectos” e as “nossas categorias estéticas humanas”.

A hipótese explicativa da vontade de poder, tal como Nietzsche a apresenta no §36 de *Para além do bem e do mal*, insere-se no contexto da reabilitação dos afectos que temos vindo a analisar. Ela pertence a uma proposta filosófica que concebe a realidade como essencialmente afectiva. Se, como afirma nesse texto Nietzsche, não temos acesso a nenhuma realidade senão “o nosso mundo de desejos (*Begierde*) e paixões (*Leidenschaften*)”, e se “pensar é apenas uma relação recíproca entre os instintos” (como afirma também no § 333 da *Gaia Ciência*), podemos então conceber a hipótese de esse “mundo dos afectos” (*Welt der Affekte*) nos permitir também compreender aquilo que “no chamado mundo mecanicista” é concebido apenas pela exterioridade de relações causais. Ou seja, a hipótese da vontade de poder é apresentada como uma proposta de compreensão segundo a qual aquilo que se entende como “efeito” não pode, na verdade, ser isolado da sua “causa” porque numa sequência de acontecimentos não se trata de uma relação de exterioridade entre partes, mas da continuidade de um movimento de afecção. Para Nietzsche, a deficiência da compreensão mecanicista do mundo funda-se na no modo como esta última concebe os sentidos, pois “a representação mecanicista do choque e da pressão é apenas uma hipótese fundada sobre a impressão visual e o sentido do tacto.”⁸⁴⁸ Ou seja, partindo apenas dos modelos visual e háptico, e compreendendo-os como irreduzíveis em si mesmos, quer dizer, não permeáveis, não contamináveis pelos outros sentidos, o mecanicismo vê-se em dificuldades para explicar aquilo que, para Nietzsche, é o “facto fundamental”, a “acção à distância”: “Não podemos recusar a acção à distância; um ser atrai outro, um ser sente-se atraído. Eis o facto fundamental”⁸⁴⁹. E no entanto, a Física não consegue excluir dos seus princípios a acção à distância, a atracção e a repulsão, pelo que, como diz ainda Nietzsche, é necessário acrescentar um “complemento” ao conceito físico de força, uma “dimensão interior”, à qual chama “vontade de poder”:

“Aquele vitorioso conceito de «força», graças ao qual os nossos físicos criaram Deus e o mundo, ainda necessita de um complemento: é preciso atribuir-lhe uma dimensão interior a que chamarei «vontade de poder», quer dizer, o apetite insaciável de demonstração de poder, ou de uso e de

⁸⁴⁸ FP 1885 34[247] (KSA 11, 504).

⁸⁴⁹ *Idem*.

exercício de poder sob a forma de instinto criador, etc. Os físicos não conseguem excluir dos seus princípios a «acção à distância», tal como a noção de força repulsiva (ou atractiva).»⁸⁵⁰

A vontade de poder é, assim, uma noção mais completa de força, que permite compreender o mundo para além daquilo que os modelos visual e háptico do choque e da pressão nos oferecem, ou seja, permite também “ver o mundo a partir do interior”⁸⁵¹, quer dizer, possibilita um alargamento do modo de pensar e de sentir mecanicistas. Concebida como força dotada de interioridade, a vontade de poder permite explicar a acção à distância, aquilo que liga (atração ou repulsa) o que, visto do exterior, parecem ser unidades separadas. Não se trata de negar o aspecto visível, exterior, das coisas, mas de as compreender como constituídas essencialmente por um afecto, por uma força afectiva, que transforma a sua existência numa existência relacional. Trata-se, no fundo, de rejeitar a ideia de que a realidade é constituída por unidades simples, atómicas, descontínuas ou isoladas, e cuja articulação depende de uma força que lhes é externa e as pressiona umas contra as outras, fazendo-as associar-se por um princípio em que a causa é separável do seu efeito.

Ora, definindo o mundo como vontade de poder, e concebendo a vontade de poder como o lado não visível, interior, das coisas, Nietzsche parece propor um novo princípio metafísico para explicar a realidade, o que tem de ser devidamente esclarecido⁸⁵². Para Nietzsche, “o absurdo de toda a metafísica” corresponde em que ela “deduz o condicionado do incondicionado”⁸⁵³, ou seja, para Nietzsche fala-se de metafísica quando se deduz uma multiplicidade de uma unidade primeira e simples. Como Müller-Lauter mostrou, pode considerar-se que Nietzsche foi um metafísico, se se entender por metafísica a questão da totalidade do que existe, mas é preciso ter atenção, pois nos textos de Nietzsche a “totalidade” só aparece como “caos”, ou seja, como qualquer coisa que não se deixa definir, “não no sentido de uma ausência de necessidade, mas no sentido de uma ausência de ordem, articulação, forma, beleza,

⁸⁵⁰ FP 1885 36 [31] (KSA 11, 610-611).

⁸⁵¹ PBM 36.

⁸⁵² Foi essa a interpretação, quer de Heidegger, quer de Karl Jaspers, discutida por Müller-Lauter, e a cujas análises nos atermos aqui em particular. Cf. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, *Physiologie de la Volonté de Puissance*, Éditions Allia, Paris, 1998 (textes réunis par Patrick Wotling et traduits par Jeanne Champeaux) “*La pensée nietzschéenne de la volonté de puissance*” (p. 27-110). Também Nuno Nabais defende que a “doutrina da vontade de poder” significa um “retorno à metafísica” por parte de Nietzsche. Cf. NABAIS, Nuno, *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche*, Relógio d’Água, Lisboa, 1997 (nomeadamente, a segunda parte do segundo capítulo intitulada “*Indivíduo e individualidade na teoria da vontade de poder*” (p. 97-118).

⁸⁵³ FP 1883 8[25] (KSA 10, 342-343).

sabedoria, seja qual for o nome que se queira dar a todas as nossas categorias estéticas humanas”⁸⁵⁴. A compreensão do todo como caos “constitui o horizonte no qual entram todas as formações que têm lugar no mundo”⁸⁵⁵, mas reenviando todas as ordens ao caos, Nietzsche desdiviniza o mundo e a natureza — “redescobre-a” e “resgata-a”, como diz⁸⁵⁶, defendendo o seu carácter essencialmente a-teleológico ou inocente⁸⁵⁷ —, sendo ainda nesse contexto que fala também da necessidade de “naturalizar” o ser humano, em cuja constituição se encontra também o caos⁸⁵⁸. Como declara ainda no §109 da *Gaia Ciência*, o mundo não pretende “imitar os homens”, e os nossos juízos estéticos ou morais não o afectam⁸⁵⁹. Não se pode, porém, concluir disto que o conceito de caos equivale ao conceito de origem, pois ele é também usado por Nietzsche para falar da desagregação do que fora já organizado, como quando se refere à decadência da cultura europeia⁸⁶⁰, à desagregação da vontade que vê nos homens do século XIX, lamentando a falta de forças activas para lutar contra tal desintegração, mas apresentando o ser humano como aquele que no futuro dará forma a totalidades a partir do caos surgido.

A hipótese da vontade de poder é, precisamente, uma interpretação do mundo e da vida⁸⁶¹, quer dizer, uma configuração de domínio que resulta do esforço de dar uma forma, um nome à totalidade. Mas não se trata de propor um novo “em si” das coisas, não se trata de um novo princípio metafísico: enquanto hipótese filosófica, ela resulta das “nossas categorias estéticas humanas”, dos elementos do “mundo dos afectos”, que estão constantemente a gerar novas interpretações da realidade⁸⁶². Por

⁸⁵⁴ GC 109.

⁸⁵⁵ MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, *Physiologie de la Volonté de Puissance, op.cit.*, “La volonté de puissance comme organisation, mise en forme, machinalisation” (p. 165-181).

⁸⁵⁶ GC 109.

⁸⁵⁷ Cf. a este respeito, HH 107 e GC 109.

⁸⁵⁸ Para uma análise da noção de caos no pensamento de Nietzsche, cf. o texto de Babette Babich “Nietzsches Chaos sive Natura: Natur-Kunst oder Kunst-Natur” in SEUBERT, Harald (Hg.), *Natur und Kunst in Nietzsches Denken*, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln, 2002 (p. 91-111).

⁸⁵⁹ GC 109.

⁸⁶⁰ Por exemplo, em CI “Incursões de um Extemporâneo” 50, em NW 1 (KSA 6, 422) ou FP 1887 9[119], onde Nietzsche afirma que “o que temos hoje é o homem múltiplo, o caos mais interessante que talvez já tenha existido: mas não o caos de antes da criação do mundo”, dando o exemplo de Goethe (KSA 12, 404).

⁸⁶¹ Cf. FP 1885/1886 2[190]: “Mas o que é a vida? Faz aqui, portanto, falta uma nova compreensão determinada do conceito «vida»: a minha fórmula é: a vida é vontade de poder.” (KSA 12, 161).

⁸⁶² Donde a tese de Montinari: “Esta vontade de poder não é um princípio metafísico (...): ela não se «manifesta», é simplesmente um outro modo de dizer vida, de definir a vida que, portanto, para Nietzsche, é confronto entre forte e fraco, mas sobretudo vontade de superar-se a si mesmo, no ser vivo, que se coloca a si mesmo em perigo «por amor do poder».” MONTINARI, *Que cosa ha detto Nietzsche*, Adelphi, Milano, 2003 (p.134).

isso, Nietzsche não considera que a vontade de poder diz uma verdade sobre a essência do mundo, mas que ela é una e múltipla, recuperando ou sublinhando, assim, uma vez mais, a sua interpretação da intuição heraclitiana. Para Nietzsche, Uno nunca significa simples, pois “toda a unidade só é unidade como organização e jogo mútuo: da mesma maneira que uma comunidade humana é uma unidade: portanto, o contrário da anarquia atomística”⁸⁶³. A unidade da vontade de poder tem de ser pensada nestes termos, ou seja, em termos de ordenação, de hierarquia, e nela é o múltiplo que ocupa o primeiro plano porque só o diverso pode ser organizado, articulado, hierarquizado. Enquanto vontade de poder o mundo é, então, uma multiplicidade organizada que consiste em “quanta de poder”. A vontade de poder é a multiplicidade de forças cujo modo relacional é a luta, e a unidade só pode ser entendida como organização, como domínio da própria força. Ou seja, o mundo constitui “um *quantum* de força”⁸⁶⁴, mas este *quantum* só é dado na oposição de *quanta*⁸⁶⁵. O mundo de que fala Nietzsche é um jogo recíproco de forças, de vontades de poder, e as concentrações de *quanta* de poder aumentam e diminuem sem cessar, pelo que só se pode falar de unidades que se modificam de modo contínuo e não *da* unidade. Esta nunca representa senão uma organização promovida pelo domínio temporário das vontades de poder dominantes. A vontade de poder não é, portanto, o “ser” (e ao dizer que o mundo “é” vontade de poder Nietzsche apenas reforça a falsificação linguística que nos engana, mas não esgota os conteúdos para que remete⁸⁶⁶), pois o ser é uma “ficção vazia”. O ser é uma ilusão derivada do devir⁸⁶⁷, e surge como permanente, sendo a permanência compatível com a pluralidade, como o provaram os atomistas (eles próprios, aliás, também vítimas da sedução da gramática quando inventaram o átomo⁸⁶⁸). Mas, para Nietzsche, a multiplicidade dos *quanta* de poder não deve ser compreendida como uma pluralidade de dados últimos, quantitativamente irreduzíveis, pois a mudança das configurações de poder provoca a divisão de um *quantum* de poder em dois ou a

⁸⁶³ FP 1885 2 [87] (KSA 12, 104-105). Cf também FP 1888 15[118]: “Tudo o que é simples é apenas imaginário, não é verdadeiro. Mas o que é real, o que é verdadeiro, não é uno, nem mesmo redutível ao uno.” (KSA 13, 478).

⁸⁶⁴ FP 1885 38[12] (KSA 11, 610-611).

⁸⁶⁵ Como viu Deleuze, “qualquer força se encontra (...) numa relação essencial com outra força. O ser da força é o múltiplo; seria absurdo pensar a força no singular”. Cf. DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962 (p. 7).

⁸⁶⁶ A este respeito, cf. CI “A razão na filosofia” 5 acerca do erro dos eleatas sobre o ser, que Nietzsche diz ter a seu favor todas as nossas palavras.

⁸⁶⁷ CI “A razão na filosofia” 2.

⁸⁶⁸ CI “A razão na filosofia” 5.

concentração de dois em um. Isto implica que o número dos seres flutua, assim, sem cessar, e que nunca chegamos a um átomo, a um *quantum* de poder indivisível. É neste sentido que Nietzsche reclama ter “descoberto no mundo mais ínfimo aquilo que decide tudo”⁸⁶⁹, e este mundo mais ínfimo não pode ser qualquer coisa de último, mas uma configuração constituída por “*quanta* de força cuja essência consiste em que eles exercem o seu poder sobre todos os outros *quanta* de força”⁸⁷⁰.

A vontade não é, portanto, uma, mas “algo complicado cuja unidade é puramente verbal”⁸⁷¹. Se a linguagem nos faz acreditar em unidades fixas, importa compreender que as palavras são, elas próprias, configurações que damos a uma multiplicidade de sensações, modos de expressão da vontade de poder. Como diz Nietzsche no §354 da *Gaia Ciência*, “as palavras são sinais sonoros para os conceitos, mas os conceitos são imagens mais ou menos definidas para grupos de sensações”. Quer dizer, a palavra apenas designa o que já foi antes sentido e interpretado como qualquer coisa existente, sendo que toda a interpretação resulta da aspiração a dominar, a organizar ou incorporar aquilo que foi sentido resultando deste processo uma nova configuração. Esta configuração é sempre um acto de falsificação que fixa e homogeniza no mesmo sentido em que Nietzsche defendia que os conceitos eram igualizações do não igual no ensaio *Acerca da verdade e da mentira em sentido extra-moral*. A força que interpreta compreende a coisa como uma, embora apenas faça a experiência de uma multiplicidade, não sendo ela própria, aliás, senão uma multiplicidade “de contornos incertos”⁸⁷², tal como nós mesmos somos “uma pluralidade que inventou uma unidade para si mesma”⁸⁷³. Unidade significa, então, no contexto da hipótese da vontade de poder, apenas uma estabilidade provisória, uma vez que as forças operam configurações se transformam constantemente e não atingem nenhuma permanência⁸⁷⁴. Assim, podemos compreender as seguintes afirmações de um texto póstumo de 1887:

⁸⁶⁹ FP 1888 14[37] (KSA 13, 236).

⁸⁷⁰ FP 1888 14[81] (KSA 13, 260-261).

⁸⁷¹ PBM 19. Para uma análise pormenorizada deste aforismo, cf. WOTLING, Patrick, *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*, Paris, Flammarion 2008 (Capítulo 11 “*Ce que nous cache la notion de volonté. Le sens du paragraphe 19 de Par-delà bien et mal*”, p. 352-398)

⁸⁷² FP 1884 25[96] (KSA 11, 33).

⁸⁷³ FP 1881 12[35] (KSA 9, 582).

⁸⁷⁴ É por isto que, como defende Müller-Lauter, só existe uma multiplicidade de vontades de poder, e que uma unidade real só pode ser atribuída à vontade de poder enquanto jogo mútuo de oposição a outras vontades de poder. Quando Nietzsche recorre ao singular, diz Müller-Lauter, ele pressupõe

“A verdade não é qualquer coisa que está ali e que se trata de encontrar, de descobrir, mas qualquer coisa que é necessário criar e que nos fornece um nome para um processo, ou melhor, para uma vontade de vitória que é em si infinita: estabelecer a verdade como (...) um acto de determinação, e não o facto de tomar consciência de alguma coisa fixa e determinada em si mesma. É uma palavra para a vontade de poder.”⁸⁷⁵

A esta vontade de vitória em si infinita, que corresponde ao contínuo alargamento possível da alma, chama também Nietzsche “perspectivismo”, pois “cada centro de força tem, em relação ao resto [das forças com que se relaciona] uma perspectiva bem determinada que lhe é própria, quer dizer, a sua avaliação, a sua maneira de agir e resistir.”⁸⁷⁶

Vejamos agora como a interpretação, a perspectiva e a avaliação são reconduzidas por Nietzsche a um processo essencialmente afectivo, e como a hipótese explicativa da vontade de poder fundamenta a estrutura relacional de toda a realidade na dimensão afectiva desta última. Como explica Nietzsche no §19 de *Para além do bem e do mal*, a vontade é uma complexidade: nela intervêm “uma pluralidade de sentimentos”, “um pensamento que comanda” e “um afecto, o afecto de comando”. Este último é uma instância fundamental porque se distingue do esquema da causalidade mecanicista. O “afecto de comando” é um termo oximórico que designa uma tensão de opostos, dois processos que são habitualmente considerados isoladamente: ele é, simultaneamente, sensibilidade, quer dizer, receptividade, capacidade de ser afectado, e emissão de ordem, doação, capacidade de afectar. Ou seja, nele coexistem obediência e autoridade, passividade e actividade, percepção de um obstáculo e indicação da superação do mesmo. Para Nietzsche, não existe nenhuma força que não possua esta dimensão afectiva, ou seja, não existe, por um lado, nenhuma força neutra, indiferente às outras forças, por outro, nenhuma força una, que não seja ela mesma constituída pela relação com as forças que encontra, pelo modo como é afectada e pelo modo como as afecta (não só quando toca e é tocada, mas também quando atrai ou repele). Por isso, a realidade não pode ser reduzida a disparidades quantitativas de força, uma vez que se tem de admitir ainda a

sempre que o plural está dado. É neste sentido que, como diz ainda o comentador, se só existem múltiplas vontades de poder, “a vontade de poder não existe”. Cf. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, *Physiologie de la Volonté de Puissance*, op.cit., “La pensée nietzschéenne de la volonté de puissance” (p. 67-72).

⁸⁷⁵ FP 1887 9[91] (KSA 12, 385).

⁸⁷⁶ FP 1888 14[184] (KSA 13, 371).

sensibilidade a estas disparidades, quer dizer, a realidade, a vontade de poder é, como diz Nietzsche, *pathos*, “um *pathos* (...) donde só pode resultar um devir, um «agir sobre»...”⁸⁷⁷. Enquanto estrutura afectiva, sensibilidade ou *pathos*, trata-se, assim, de pensar simultaneamente a vontade de poder como organização activa da realidade, isto é, não apenas como passividade e resposta, mas também como espontaneidade e iniciativa criadora. Isso significa que se tem de conceber as relações entre as forças segundo o modelo do afecto de comando, ou seja, como relações de poder e obediência que são interdependentes: quem comanda depende dos comandados e quem obedece depende daquele que comanda. Nesta relações, por outro lado, o aumento de poder suscita prazer e o sentimento de não poder resistir e dominar causa desprazer⁸⁷⁸. Enquanto “forma primitiva dos afectos”, estrutura afectiva, a vontade de poder é, portanto, sensível às diferenças de grau de domínio através do prazer e do desprazer, que são os seus “sintomas”. Como diz Nietzsche, “o prazer não é senão um sintoma do sentimento de poder alcançado, uma consciência da diferença (...) não há aspiração ao prazer, mas o prazer aparece quando se atinge aquilo que era visado: o prazer acompanha, o prazer não põe em movimento”⁸⁷⁹. Assim, o prazer não é provocado em sentido estrito pelo poder, mas pelo sentimento do crescimento de poder, na medida em que é o crescimento, e não a auto-conservação, que move as forças elementares.

É nesse sentido que, se a vontade de poder pode ser pensada segundo o modelo da luta e do conflito, ela não significa o aniquilamento da força adversária que resiste, a anulação do obstáculo, mas a assimilação, a incorporação dessa força, donde resulta e das quais depende o incremento, o crescimento, a expansão de si própria, que é uma expansão de todo o processo. Vemos precisamente aqui uma variação do modelo de relação entre o grego apolíneo e o bárbaro dionisíaco a que aludimos atrás: da relação de instintos opostos que não se anulam, mas lutam numa assimilação progressiva resultou a metamorfose de ambos e um aumento de forças que conduziu à afirmação da vida através do nascimento da tragédia (apolínea e dionisíaca). Do que se trata, portanto, é da compreensão de que só a relação das forças em permanente conflito pode gerar continuamente novas configurações que são também elas

⁸⁷⁷ FP 1888 14 [79] (KSA 13, 257).

⁸⁷⁸ FP 1888 14 [80] (KSA 13, 260).

⁸⁷⁹ FP 1888 14[121] (KSA 13, 300-301).

afectivas, quer dizer, que nunca repousam em si mesmas e estão em permanente expansão. O domínio nunca é, assim, definitivo, ele tem de ser continuamente conquistado, e só sente o seu poder por relação com o das forças que domina. O domínio só existe no sentimento da diferença dos graus de força, pelo que, quanto maior a resistência, a tensão, maior será o sentimento de poder.

A palavra de Nietzsche para este movimento continuado é *Überwindung* ou *Selbstüberwindung*, a superação de si que depende da relação de cada força com todas as restantes, do jogo das forças que se interpretam continuamente. A interpretação não é, portanto, a imposição de um sentido pré-existente, porque o processo de criação do sentido resulta do jogo incessante de domínio que é próprio dos afectos⁸⁸⁰. Na interpretação, o sentido é, assim, segundo relativamente ao jogo de forças que são a sua condição de possibilidade. A interpretação é a forma que uma força impõe às forças concorrentes pelas quais é afectada, que percebe e avalia. Para Nietzsche, todo o conhecimento, toda a percepção é uma configuração ao serviço da vontade de poder que domina temporariamente. Essas configurações, interpretações ou perspectivas fixam o que na realidade está em permanente mutação e o acto de fixar é um dos actos fundamentais da vontade de poder. Mas o que fixa e aquilo que é fixado variam constantemente: se um *quantum* de poder que fixa quer permanecer dominante, terá sempre de fixar novamente o que domina mas se metamorfoseia, e de fixá-lo de cada vez de um modo novo porque ele próprio se metamorfoseia constantemente, o que arrasta uma mudança de perspectiva. Podemos, assim, descrever os actos da vontade de poder como relações que unem todos os acontecimentos, fixando-se reciprocamente para deverem, cada vez, deixar novamente escapar toda a fixação, “pagando assim o seu tributo a esta processualidade”⁸⁸¹. Este jogo contínuo de

⁸⁸⁰ Cf. FP 1885/1886 2 [148]: “A vontade de poder *interpreta*: quando um órgão toma forma, trata-se de uma interpretação; a vontade de poder delimita, determina os graus, as disparidades de poder. Simples disparidades de poder permaneceriam incapazes de se sentir como tais: é necessário que exista qualquer coisa que queira crescer. (...) Na verdade, a interpretação é em si mesma um meio de se assenhorear de qualquer coisa. O processo orgânico pressupõe um perpétuo interpretar.” (KSA 12, 139-140)

⁸⁸¹ Expressão de Müller-Lauter no texto “*La pensée de la volonté de puissance*”, *op.cit.*, p. 83. Müller-Lauter discute a leitura de Jaspers, segundo a qual “o movimento sem fim da interpretação parece cumprir-se na auto-compreensão deste interpretar: na interpretação das interpretações”, ou seja, segundo a qual a interpretação nietzschiana de que todo o saber é interpretação integra este saber na interpretação que ela própria é, através da ideia de que a vontade de poder é ela mesma esta pulsão de interpretar que opera sempre de formas infinitamente variáveis. Segundo Müller-Lauter, é verdade que, para Nietzsche, todo o saber é interpretação e que todo o saber sobre este saber é interpretação de interpretação, pois as interpretações são, na sua diversidade, interpretações de vontades de poder e o

fixações revela-se, assim, se pensarmos no que foi desenvolvido na Primeira Parte do nosso estudo, uma matriz do pensamento de Nietzsche, e é também fruto da possibilidade do alargamento anímico contínuo de que falámos também já, na medida em que pressupõe sempre na sua base um jogo de afecções. E na medida em que “o próprio interpretar, enquanto forma da vontade de poder, tem existência (...) como um afecto”⁸⁸², como um ser afectado, ele é fundamentalmente relacional, não se esgotando em si mesmo, ou seja, só se manifestando enquanto “contacto com resistências”⁸⁸³. Na sua globalidade, a interpretação não se limita a funções definidas, e é por isso que Nietzsche se opõe à dissociação entre afectos e intelecto. Aos seus olhos, o homem “não é apenas um indivíduo, mas a totalidade orgânica que continua a viver segundo uma linha definida”⁸⁸⁴, pelo que o intelecto não pode estabelecer o que quer que seja acerca da adequação do nosso conhecimento — em si, ele é apenas um dos instrumentos que compõem o ser humano, isolado, arrancado ao fluxo do devir afectivo a que também a humanidade está sujeita. É contra esse isolamento que Nietzsche pretende “retraduzir o homem na natureza”, repôr o “grande pensamento” da sua animalidade, e permanecer surdo a todos os apelos dos velhos passarinhos

facto que o sejam é igualmente uma interpretação. O fragmento póstumo 1[115] de 1885, citado pelo comentador, não deixa, de resto, dúvidas a este respeito: “O carácter interpretativo de tudo o que acontece. Não existem acontecimentos em si. O que acontece é um conjunto de fenómenos, escolhidos e reunidos por um ser interpretante.” (KSA 12, 38). Mas isto não significa, como fica claro no FP 1885 2[151], que a vontade de poder é um sujeito cujo predicado é interpretar e que é condição de todo o interpretar: “Não se deve perguntar: então, quem interpreta?, pois o próprio interpretar, enquanto forma da vontade de poder, tem existência (não como ser, mas como um processo, um devir), como um afecto.” (KSA 12, 140). Como demonstra Müller-Lauter, as vontades de poder opõem-se como interpretações que se metamorfoseiam constantemente, e é isso que justifica a guerra de Nietzsche contra o positivismo (FP 1886 7[60]), contra as interpretações “correctas” (FP 1885/1887 1[120]) e contra o postular de um “saber absoluto” porque “o carácter perspectivista, enganador, pertence à existência” (1884/1885 34[120]). O que defende esta concepção do conhecimento contra a objecção do relativismo de todas as interpretações, por um lado, e da própria interpretação nietzschiana, por outro, é, como esclarece ainda Müller-Lauter, o facto de Nietzsche fornecer um critério para o que considera ser a verdade, e que é a intensificação de poder. Ou seja, na medida em que qualquer interpretação é necessariamente um “sintoma de crescimento ou de decadência” (1885/1887 2[117]), uma interpretação é mais verdadeira se ela favorece mais uma intensificação de poder do que as que apenas “conservam a vida, a tornam suportável, (...) isolam tudo o que está doente e o deixam morrer” (FP 1884/1885 40[12]). Cf. MÜLLER-LAUTER, “*La pensée de la volonté de puissance*”, *op.cit.*, p. 85-89. Também Günter Figal rejeita uma interpretação relativista do pensamento de Nietzsche, defendendo que uma interpretação — como a da própria vontade de poder, e que é designada como tal pelo próprio Nietzsche em PBM 22 — deve assumir-se enquanto tal, e que isso não significa que ela é arbitrária, que o mundo não tem nada que ver com ela, pois o mundo só se mostra através da sua interpretação, que é sempre uma experiência do mundo. Cf. FIGAL, Günter, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, *op.cit.*, p. 244.

⁸⁸² FP 1885 2[151] (KSA 12, 140).

⁸⁸³ FP 1887 9[151] (KSA 12, 424).

⁸⁸⁴ FP 1886 7[2] (KSA 12, 251).

metafísicos que assobiam “Tu és mais! Tu és maior! Tu tens outra origem!”⁸⁸⁵. É também neste sentido que aquilo que condiciona os homens não lhes é exterior, quer dizer, é neste sentido que nós somos aquilo que nos condiciona, porque trazemos em nós o múltiplo que interpreta. Enquanto multiplicidade de interpretações, o homem pode tomar consciência do seu interpretar perspectivista e de que a perspectiva muda, é instável. Só que, para Nietzsche, isso não deve ser considerado como uma insuficiência, mas como um ganho em sensibilidade, em mobilidade anímica, que corresponde ao que considera ser “a elevação do homem”:

“Que o valor do mundo reside na nossa interpretação (— que talvez exista a possibilidade de outras interpretações que não sejam puramente humanas), que as interpretações tenham sido até agora apreciações segundo uma perspectiva particular, graças às quais nos mantemos em vida, quer dizer, em vontade de poder, de aumento de poder, que toda a elevação do homem arraste consigo a superação de interpretações mais estreitas, que todo o reforço atingido, toda a extensão de poder abre novas perspectivas e faz acreditar em novos horizontes — isso impregna todos os meus escritos.”⁸⁸⁶

Assim, se “consoante as circunstâncias, visto de cada ponto de vista, [o mundo tem] um aspecto diferente”, enquanto agregado de todas as forças ele constitui, porém, o material necessário a cada esboço particular, ou seja, não é “somando” os mundos perspectivistas que obtemos o mundo, pois estes “não concordam de todo”⁸⁸⁷. Nunca há acordo, que significaria o fim do processo, e, por outro lado, cada afecção, cada perspectiva, traz em si todas as relações de forças como matéria para configuração. Neste sentido, a perspectiva nunca é extensiva, não se trata da soma de partes, mas intensiva, porque o que está em jogo é a concentração das forças num ponto por relação a outro. Ao estabelecer esta concepção perspectivística da realidade através do conceito de vontade de poder, Nietzsche determina, assim, que cada verdade se torna aparência e que toda a aparência se torna verdade, desaparecendo o dualismo ontológico verdade/aparência a favor desta última enquanto “a própria vida viva e actuante” e não como o contrário da “essência”, como diz Nietzsche no §54 da *Gaia Ciência*:

“O que é para mim a «aparência»! Não é, na verdade, o contrário de uma qualquer essência — que posso eu dizer de uma essência senão enunciar os predicados da sua aparência! Não é certamente uma máscara mortuária que pudéssemos pôr ou tirar, à vontade, de um qualquer X desconhecido! A

⁸⁸⁵ PBM 230.

⁸⁸⁶ FP 1885 2[108] (KSA 12, 114).

⁸⁸⁷ FP 1888 14[93] (KSA 13, 271).

aparência é, para mim, a própria vida viva e actuante e que, na sua auto-ironia, avança até me fazer sentir que não existe ali senão aparência, fogos-fátuos e dança de espíritos e nada mais; que entre todos esses sonhadores também eu, enquanto «cognoscente», danço a minha própria dança; que o «cognoscente» é apenas um meio para prolongar a dança terrestre, e que neste sentido ele faz parte dos mestres-de-cerimónias da festa da existência, e que a consequência e o laço primordial de todos os conhecimentos constituem, e constituirão talvez, o meio supremo de assegurar a universalidade do sonho e a compreensão mútua de todos os sonhadores, e de, por conseguinte, manter *a duração do sonho*.⁸⁸⁸

A realidade é aparência, não um em si, uma verdade, e sendo tecida por multiplicidades e movimento, dança e fogos-fátuos, como diz Nietzsche, ela associa-se a uma metamorfose constante de si mesma, exibindo o carácter cambiante e proteiforme a que tínhamos já aludido quando analisámos o conceito de dionisiaco, que se associa assim, de modo íntimo, ao lado apolíneo da aparência e do sonho, e não a uma “máscara mortuária” que se pode desligar do morto, aplicar a qualquer morto ou até a qualquer vivo, quando a abstracção vai tão longe que é a vida que se tem de adaptar às formas vazias, rígidas e inertes. Se a vontade de poder alarga o modelo visual e háptico do mecanicismo, como começámos por dizer, não é porque, no seu carácter de “complemento interior” da força, ela rejeite a visibilidade, mas porque contamina a visibilidade de movimento, convindo-lhe, portanto, a expressão “força plástica”, anteriormente utilizada por Nietzsche, cuja maleabilidade dota de continuidade o acto de configuração, ou, como diz no texto acima citado, assegura a “duração do sonho”. Invertendo o léxico metafísico da profundidade, Nietzsche privilegia, assim, as noções de superfície, pele, epiderme, defendendo que é esse aspecto da existência que é para nós o mais “palpável”⁸⁸⁹, e elogiando ainda os gregos que “compreendiam o que é viver”, pois viver “exige uma maneira corajosa de se ater à superfície, à dobra, à epiderme”⁸⁹⁰. A vontade de poder é, assim, um nome para esta

⁸⁸⁸ Cf. também o FP 1884/1885 40 [53]: “A *aparência*, no sentido em que a entendo, é a verdadeira e única realidade das coisas — aquilo ao qual e apenas ao qual se aplicam todos os predicados existentes, e que numa certa medida não pode ser melhor definido senão como o conjunto dos predicados, quer dizer também pelos predicados contrários. Ora esta palavra não exprime senão o facto de ser *inacessível* aos procedimentos e distinções lógicas: é portanto uma «aparência» quando comparada à «verdade lógica» — a qual não é ela própria possível senão num mundo imaginário. Não coloco portanto a «aparência» em oposição à «realidade», pelo contrário, considero que a aparência é a realidade, aquela que resiste a toda e qualquer transformação num imaginário «mundo verdadeiro».” (KSA 11, 654)

⁸⁸⁹ GC 373 (trad. mod.).

⁸⁹⁰ GC Prefácio 4 (KSA 3, 352).

realidade de aparências⁸⁹¹ e, simultaneamente, “o facto último, o termo último a que podemos chegar”⁸⁹². Ela só é “verdade”, na medida em que, para Nietzsche, a verdade consiste “na posição ocupada por diferentes erros uns em relação aos outros”⁸⁹³, e não na “cena última de reconciliação e liquidação” do processo conflituoso e dinâmico entre os afectos, à qual temos acesso⁸⁹⁴. O conhecimento torna-se, então, uma criação contínua de erros entendidos como o resultado da dança do cognoscente que prolonga a dança terrestre, quer dizer, entendidos como as configurações nunca definitivas que dão continuidade ao processo da vontade de poder, que é o processo da própria vida. Como diz num fragmento póstumo de 1885, “a verdade é aquele tipo de erro sem o qual uma certa espécie de seres vivos não poderia viver. O valor, do ponto de vista da vida, acaba por decidir.”⁸⁹⁵ É também neste contexto que Nietzsche entende a importância de “dar um significado estético à vida”⁸⁹⁶: na medida em que o mundo dos afectos é a realidade a que podemos ter acesso, e na medida também em que é esse mundo instintivo e dinâmico que gera aquilo que consideramos “conhecimentos” — que não são senão relações de afectos, pensamentos, quer dizer, “erros”, “ilusões”, “aparências” —, não há “nada de amargo” em reconhecer que, para viver, precisamos de criar esses erros:

“Viver é a condição do conhecer. Errar é a condição da vida, e na verdade errar ao nível mais profundo. Saber do erro não o suprime! Não há nada de amargo nisso! Temos de amar e cuidar do erro, ele é o seio materno do conhecimento. A arte como o cuidado da ilusão — o nosso culto. Amar e promover a vida por amor do conhecimento, amar e promover o erro por amor da vida. Dar um significado estético à existência, aumentar o nosso gosto nela, é a condição fundamental de toda a paixão pelo conhecimento.”⁸⁹⁷

O que assim se desenha é, por um lado, a proposta de uma “gaia ciência”, tal como foi definida atrás, ou seja, uma ciência que deve ser vista na óptica da arte, da aparência que traz valor à vida, valor esse que, como se disse, consiste menos na adequação a uma verdade do que na promoção da afirmação da vida. Por outro lado, esta concepção do conhecimento como criação de aparências aproxima-o da actividade artística enquanto tal, como se Nietzsche pretendesse substituir a ciência

⁸⁹¹ FP 1884/1885 40[53] (KSA 11, 654).

⁸⁹² FP 1884/1885 40[61] (KSA 11, 661).

⁸⁹³ FP 1885 38[4] (KSA 11, 598).

⁸⁹⁴ GC 333.

⁸⁹⁵ 34[253] (KSA 11, 506).

⁸⁹⁶ FP 1881 11[162] (KSA 9, 503-504). Cf. a tradução integral do texto em Anexo.

⁸⁹⁷ *Idem*.

pela arte. Ora, não é isso que está em causa, mas a convicção de que, como se viu anteriormente, a ciência conhece limites e, sobretudo, de que ela deve ser contrabalançada pela arte numa cultura que procura a saúde e a afirmação da vida. Não se trata, portanto, de absolutizar nenhuma das actividades, mas de compreender, como Nietzsche compreendeu desde o *Nascimento da Tragédia*, que a própria ciência precisa de obstáculos se pretende continuar a existir, seguindo também ela a lógica da vontade de poder. Um obstáculo, para a ciência, é o desconhecido, o inexplicável, o enigmático: só afectado por ele sente o cientista a necessidade de o superar, de se superar, de prolongar o seu próprio sonho. Por seu lado, não só o mesmo é válido para a arte enquanto criadora de enigmas, como ela nos traz a alegria da suprema comunicabilidade mencionada atrás, e nos faz amar a vida e exclamar que, seja como for, ela é boa⁸⁹⁸. A “esteticização” que pode ser atribuída ao pensamento de Nietzsche não corresponde, assim, à pretensão de absolutizar o ponto de vista artístico, como iremos explicitar ainda melhor; o que Nietzsche defende é que a arte nos faz amar a vida, “aumentar o nosso gosto nela” enquanto, como diz no §107 da *Gaia Ciência*, “*Gegenkraft*”, “contra-força” do amor desmedido da ciência pela verdade, “contra-força” da honestidade absoluta que teria como consequências “a náusea e o suicídio”. A “nossa gratidão última à arte”, esse “culto do não verdadeiro” e do erro, da mentira, não advém de ela nos consolar, nos tranquilizar, nos anestesiar em relação à vida, mas de tornar a vida “enquanto fenómeno estético” — isto é, aparente, belo, alegre — “suportável”. Enquanto “boa vontade para com a ilusão”, a arte é o refluxo da paixão pelo conhecimento, paixão que tem de ser dominada, limitada, obstaculizada. “Assim”, diz Nietzsche, “descobrimos aqui também uma noite e um dia como condições da nossa vida: querer conhecer e querer errar são fluxo e refluxo. Se um dos dois domina absolutamente, o homem perece”⁸⁹⁹.

O que a arte oferece é “uma distância artística”⁹⁰⁰ aos “seres humanos pesados e sérios”, ou seja, um ponto de vista que não se confunde com a vida, mas que permite avaliá-la como boa, que permite, escreve Nietzsche na mesma passagem, “a liberdade acima das coisas” e também acima da paixão pelo conhecimento. A arte não é a vida, ela alarga a nossa sensibilidade para além das dicotomias verdade/aparência,

⁸⁹⁸ HH 222.

⁸⁹⁹ Fragmento Póstumo 1881 11[162] (KSA 9, 503-504). Cf. tradução integral do texto em Anexo.

⁹⁰⁰ GC 107.

causa/efeito, corpo/alma e, nesse sentido, liberta-nos para uma compreensão mais alargada do mundo e de nós próprios. Essa compreensão pertence, porém, à filosofia, e para Nietzsche só o filósofo está em condições de perceber o que se joga verdadeiramente na criação de obras de arte e o que é, em rigor, um artista. Para o esclarecer, é antes do mais essencial atentar nas críticas que Nietzsche dirige ao conceito moderno de sujeito e o modo como a figura do artista mostra de forma exemplar as suas insuficiências.

II. Uma psicologia sem sujeito e o corpo como “fio condutor”

“É seguramente mais útil e mais portador de felicidade para o homem um desenvolvimento proporcionado das suas forças; pois cada talento é um vampiro que suga o sangue e as forças restantes (...)”

Humano, demasiado humano §260

A “Psicofisiologia”

A análise da vontade de poder e do está em causa na proposta filosófica da reabilitação dos afectos contribui decisivamente para tematizar a compreensão nietzchiana da arte e da figura do artista. Tal tematização pressupõe que se leve em conta um aspecto crucial ainda não analisado neste estudo, e que consiste nas críticas de Nietzsche ao conceito de sujeito, tal como foi consagrado na filosofia moderna. Só a compreensão do que está em jogo nessas críticas permite esclarecer devidamente, não apenas o modo como Nietzsche concebe a figura do artista em geral, mas também o artista moderno e também o lugar muito concreto que a filosofia reserva a arte no contexto das actividades humanas.

As críticas de Nietzsche à noção de sujeito são explicitamente formuladas no primeiro capítulo de *Para além do bem e do mal*, onde declara que o sujeito (ou “a alma”) não é “algo de indestrutível, eterno, indivisível, como uma mónada, um

átomo”⁹⁰¹, que o sujeito também não é um “eu” neutro e uno do qual se possui uma “certeza imediata”⁹⁰² e que a concepção do sujeito enquanto causa e condição dos pensamentos e dos actos resulta da “sedução das palavras” e dos nossos “hábitos gramaticais”⁹⁰³. As críticas de Nietzsche visam, portanto, sobretudo dois preconceitos fundamentais presentes na tradição metafísica da filosofia ocidental e na psicologia que esta propunha: a ficção da causalidade e a ficção da unidade, das quais decorre a crença no sujeito. Ou seja, Nietzsche mostra que a crença num sujeito uno, simples e permanente, num Eu substancial, numa consciência autónoma e senhora de si se liga ao preconceito da dicotomia entre acções e agentes, de acordo com a qual todas as acções supõem uma instância neutra, um abstracto, como sua causa. A crença no sujeito decorre de modo primordial desta concepção dualista e causal do agir, que Nietzsche considera procedente de preconceitos morais, e que revela uma abstracção total da dimensão afectiva de que falámos atrás, podendo, por isso, falar-se também aqui de um processo de “intelectualização”. Nietzsche não se satisfaz com o “respeitável eu do passado”⁹⁰⁴, pois compreende que o que a consciência apreende é o resultado de um grande número de actividades de ordem instintiva, cuja multiplicidade é mascarada “pelo conceito sintético do eu”⁹⁰⁵, que pode ser entendido

⁹⁰¹ PBM 12.

⁹⁰² PBM 16.

⁹⁰³ PBM 16-17.

⁹⁰⁴ PBM 17.

⁹⁰⁵ PBM 19. Na obra *Nietzsche et la question du moi*, Jacques Ponnier analisa de modo muito pertinente as antinomias a que conduz a compreensão do Eu como vontade de poder, ou seja, o risco de anarquia e explosão implicado no tomar em si um grande número de instintos que pode conduzir ao caos, e o facto de, sendo a vontade apenas um instinto dominante, ela fazer parte da complexidade do todo, quer dizer, ser uma parte dele. No entanto, não se trata, como defende Ponnier, de uma “unidade que opera a síntese” e que é parte integrante da série que se desdobra no tempo, porque a vontade de poder é multiplicidade, como mostraram de forma decisiva as análises de Müller-Lauter citadas atrás. De acordo com o que temos vindo a desenvolver até agora, nunca se trata, no pensamento de Nietzsche, de conceber sínteses, mas tensões que intensificam pólos opostos sem nunca os diluir numa instância homogénea, sintética, una. Assim, não podemos subscrever a tese de Ponnier, segundo a qual Nietzsche procurou pensar “a síntese dos maiores opostos”, revelando uma “tendência para a síntese” que resulta das contradições que encontrou ao querer construir uma imagem satisfatória de si mesmo. Cf. PONNIER, Jacques, *Nietzsche et la question du moi*, PUF, Paris, 2000 (em particular, Cap. IV, “La question de l’unité synthétique”, p. 183-235). Também Gilles Deleuze nos parece convincente quando defende que “a questão de saber se a vontade de poder é uma ou múltipla não deve ser posta; ela indica um equívoco geral sobre a filosofia de Nietzsche. (...) a vontade de poder é o uno, mas o uno que se afirma do múltiplo. A sua unidade é a do múltiplo e não se diz senão do múltiplo.” Cf. DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, p. 96. Neste contexto, se a filosofia de Nietzsche denuncia a ilusão que consiste em fixar um ponto e o instante que vem depois de todos os outros, defendendo que a cadeia dos acontecimentos é a única realidade, não se compreende a hipótese de Ponnier sobre o princípio de síntese e de unificação do Eu no seio de tal concepção. A ideia do fluxo contínuo que arrasta todas as substâncias estende-se ao Eu enquanto síntese ou unidade simples e descontínua. Nietzsche não pretende “salvar a unidade na diversidade móvel”, como defende Ponnier, mas afirmar a multiplicidade do Todo, o que não implica necessariamente “imaginar uma síntese entre

como uma máscara mortuária no sentido acima referido, na medida em que se trata de uma unidade fictícia com pretensões a um auto-conhecimento consumado. Assim, Nietzsche pergunta-se: “Donde me vem o direito de falar de um eu, e de um eu que seria a causa, e para cúmulo causa do pensamento?”⁹⁰⁶. O problema é, mais uma vez, que a unidade da palavra não garante a unidade do referente, mas provoca a crença nessa unidade. Tal como afirmara acerca da noção de vontade, também na noção de Eu se trata de um esquema linguístico particular e enganador, veículo de uma interpretação moral da realidade: “outrora acreditava-se na alma, tal como se acreditava na gramática e no sujeito gramatical; dizia-se que «eu» é a condição, «penso» é o predicado, o condicionado — que pensar é uma actividade à qual deve ser atribuído um sujeito como causa”⁹⁰⁷. Ou seja, tal como vimos que Nietzsche critica a noção de causalidade mecanicista como princípio explicativo do mundo, também no que ao conceito de sujeito diz respeito se aplicam as mesmas críticas de insuficiência do princípio de causalidade para explicar fenómenos que, não apenas são multiplicidades complexas, como não estão à partida determinados, isolados e separados do fluxo que constitui toda a realidade. E tal como a insuficiência do princípio de causalidade se revelava procedente de uma grosseria dos sentidos, ou seja, como vimos, de um modo redutor de conceber a relação entre os sentidos, em particular a visão e o tacto, também no que à noção de sujeito diz respeito Nietzsche defende que a sua proveniência decorre de uma sensibilidade que só se apercebe dos graus macroscópicos a que as palavras dão nome. Quer dizer, na sua tendência para homogeneizar a multiplicidade que constitui “o mundo mais ínfimo”, as palavras só dão conta dos estados “extremos”, e escapando-lhes a subtilidade microscópica dos graus “mais suaves, mais intermédios e mais baixos” que “tecem”, porém, “a trama do nosso carácter e do nosso destino”, como escreve Nietzsche em *Aurora*:

“O pretenso Eu. A linguagem e os preconceitos sobre os quais repousa a linguagem trazem muitos obstáculos ao aprofundamento dos fenómenos internos e dos instintos: por exemplo, pelo facto de só existirem palavras para os graus superlativos desses fenómenos e desses instintos —; por conseguinte, estamos habituados a, quando nos faltam as palavras, já não observar com exactidão porque é difícil continuar a pensar com exactidão; e concluía-se outrora erradamente que onde

devir e identidade no próprio seio do devir que, sem identificar os dois, os aproxima até quase os confundir”. O devir só é “perda irreversível de si”, se se compreender o “si” como sujeito e não como “Si próprio” (*Selbst*), como corpo, como multiplicidade instintiva e afectiva, que é o que está verdadeiramente em causa na “psicofisiologia” que Nietzsche propõe, como iremos ver.

⁹⁰⁶ PBM16.

⁹⁰⁷ PBM 54.

terminava o mundo das palavras, terminava também o mundo da existência. Cólera, ódio, amor, piedade, desejo, conhecimento, alegria, dor, — todos estes nomes só convêm aos estados extremos: os estados mais suaves, mais intermédios e sobretudo mais baixos, que estão constantemente em jogo, escapam-nos, embora eles tenham precisamente a trama do nosso carácter e do nosso destino. Estas explosões extremas — e mesmo o prazer ou o desprazer muito moderado, mas consciente, na degustação de um prato, no ouvir um som, constitui talvez ainda, se se aprecia o seu justo valor, uma explosão extrema — rasgam muitas vezes esta trama e formam então excepções brutais, quase sempre consecutivas a acumulações: — e como elas podem induzir o observador em erro! Tal como induzem em erro o homem de acção. Nós não somos o que parecemos ser de acordo com os únicos estados de que temos consciência e para os quais temos palavras — e, por conseguinte, louvores ou censuras —; nós desconhecemo-nos porque destas explosões grosseiras, que são a única coisa que nos é conhecida, tiramos conclusões a partir de um material onde as excepções são mais do que a regra, e perdemo-nos na leitura de uma transcrição aparentemente tão clara do nosso eu. Mas a nossa opinião acerca de nós próprios, à qual chegámos por vias erradas, o nosso pretense eu tem doravante a sua parte na elaboração do nosso carácter e do nosso destino.”⁹⁰⁸

Nietzsche apresenta, então, um exemplo que refuta a ideia de um sujeito consciente absolutamente senhor das suas representações: “um pensamento apresenta-se quando ele quer e não quando eu quero”⁹⁰⁹. A incapacidade de suscitar voluntariamente um pensamento fornece um indício da insuficiência da psicologia proposta pela filosofia moderna. Ao sublinhar a autonomia dos pensamentos, descrevendo-os de tal modo que parecem dotados de uma vontade própria e quase caprichosa que escapa ao controlo do sujeito consciente, Nietzsche oferece uma primeira indicação na direcção do primado do mundo relacional dos afectos e da insuficiência do conceito de sujeito como causa explicativa de todas as suas manifestações. A verdade é que não conseguimos explicar o aparecimento de um pensamento⁹¹⁰, sendo que este se associa, como vimos já, a sensações, sentimentos e

⁹⁰⁸ A 115 (KSA 3, 107-108).

⁹⁰⁹ PBM 17.

⁹¹⁰ A este respeito, cf. FP 1885 38[1]: “O pensamento (...) surge em mim — donde vem? Através de quê? Ignoro-o. Ele apresenta-se, independentemente da minha vontade, normalmente envolvido e obscurecido por uma multidão de sentimentos, desejos, inclinações, e também por outros pensamentos (...) Extraímo-lo desta ganga, limpamo-lo, pomo-lo de pé (...) quem realiza tudo isso — não faço ideia e sou certamente mais o espectador do que o iniciador de semelhante processo (...) o facto de em todos os pensamentos uma multidão de pessoas parecer participar — eis o que não é de modo nenhum fácil de observar; no fundo, somos educados para fazer o contrário; quer dizer, quando pensamos, não é no pensamento que pensamos. A origem de um pensamento permanece escondida; é muito provável que este pensamento não seja senão o sintoma de uma situação muito mais vasta e complexa; probabilidade que é atestada pelo facto de ser precisamente este pensamento e não outro que se apresenta, e precisamente com esta clareza maior ou menor, ora certa e imperiosa, ora vaga e pedindo para ser retida (...) tudo isto é, sob a forma de sinais, a expressão de um aspecto qualquer do nosso estado geral.” (KSA 11, 595-597)

desejos, ou seja, a instâncias de ordem afectiva que estão ligadas ao intelecto e à consciência. Não existe separação entre sensação e pensamento, e ambos remetem para a estrutura afectiva que analisámos acima.

Ora, o que Nietzsche sublinha com as suas análises críticas é a ignorância em que estamos a respeito de nós mesmos, o que transforma o auto-conhecimento não numa impossibilidade, mas numa tarefa a realizar de um modo não puramente abstracto ou categorial, ou seja, um auto-conhecimento através dos afectos numa relação activa com a experiência. Como escreve no §119 de *Aurora*, “por muito longe que alguém possa levar o seu conhecimento de si próprio, nada pode, contudo, ser mais incompleto do que a sua imagem do conjunto dos instintos que constituem o seu ser. Mal pode nomear os mais grosseiros pelo seu nome: o seu número e a sua força, o seu fluxo e refluxo, as suas acções e reacções mútuas e sobretudo as leis da sua nutrição permanecem-lhe totalmente desconhecidas.”⁹¹¹ A noção de uma consciência una, transparente a si própria, autónoma, à qual remontam todos os nossos estados é rejeitada a favor da tese de que somos, por um lado constituídos por uma multiplicidade de forças instintivas em constante mudança, por outro de que a consciência ou a razão é um instrumento do corpo, um órgão entre os muitos que nos constituem⁹¹². Assim, o erro da filosofia moderna foi o de cortar de um modo dualista um fluxo complexo de fenómenos interligados (interior/exterior, instintos/razão, afectos/intelecto, corpo/alma), isolando os sujeitos das suas acções e procurando alcançar unidades simples regidas pelo princípio da causalidade. Apoiando-se na

⁹¹¹ KSA 3, 111.

⁹¹² Sobre a noção de consciência no pensamento de Nietzsche, cf. o estudo de LUPO, Luca, *Le colombe dello scettico. Riflessioni sulla coscienza negli anni 1880-1888*, Edizioni ETS, Pisa, 2006. No terceiro capítulo, Lupo mostra como, não constituindo propriamente uma teoria da consciência, Nietzsche apresenta várias imagens da mesma (a consciência é um órgão, um instrumento, uma mão, uma superfície, um espelho), e desenvolve a tese da continuidade entre a dimensão animal e a dimensão humana da consciência, de um *continuum* psicofísico entre inconsciente e consciência (p. 133-202). Ainda acerca da defesa de um *continuum*, não apenas entre corpo e espírito, mas também entre o inorgânico e o orgânico, Günter Abel defendeu que se trata de “colocar a questão da consciência para além das dicotomias entre dualismo e monismo, assim como entre mentalismo e materialismo/fisicalismo. Exige-se um modo de ver não dualista. Nietzsche defende uma tal concepção. Ele parte de um espectro de continuidade daquilo que existe ou acontece desta forma ou de outra, na margem extrema do inorgânico, passando pelo orgânico até aos estados mentais, a consciência, o tornar-se consciente, até às actividades cognitivas e espirituais, os projectos de acção e sua realização. O orgânico aparece assim como camada prévia contínua na história do desenvolvimento da consciência. O mundo de Nietzsche é o mundo dessas relações de continuidade.” Cf. ABEL, “Günter, Bewußtsein - Sprache - Natur. Nietzsches Philosophie des Geistes” in Nietzsche-Studien 30 (2001), p.1-43. Uma tradução portuguesa, levada a cabo por Clademir Luís Araldi, pode ser encontrada em MARTON, Scarlett (org.), *Nietzsche na Alemanha*, GEN/Discurso Editorial/Editora Unijui, São Paulo, 2005 (p. 199-265).

hipótese explicativa da vontade de poder, a proposta nietzschiana para uma “psicologia do futuro”⁹¹³, defende, pelo contrário, que nenhum fenómeno é simples, nenhuma unidade é una, mas “qualquer coisa de complexo”⁹¹⁴, ou seja, uma multiplicidade. Aquilo que apreendemos como unidades simples, encobre, na verdade, como se disse já, um fluxo de relações de forças, a que Nietzsche chama instintos, pulsões ou afectos. A psicologia que Nietzsche propõe, parece, então, revelar-se como qualquer coisa de paradoxal, na medida contesta aquilo que deveria ser o seu objecto essencial, o sujeito, o Eu, a consciência⁹¹⁵. No entanto, esta proposta abre o caminho para aquilo a que Nietzsche chama “novas concepções e aperfeiçoamentos da hipótese da alma” e para conceitos como o da “alma como multiplicidade subjectiva”⁹¹⁶, legitimados pela hipótese da vontade de poder que tenta pensar o conjunto da realidade como sendo “da mesma ordem que os nossos afectos”, como “forma mais primitiva do mundo dos afectos”, “como uma espécie de vida instintiva”⁹¹⁷. A hipótese da vontade de poder alarga, assim, o âmbito da psicologia, não só para além dos limites da noção moderna e racionalista de sujeito, mas para além dos próprios limites da vida humana⁹¹⁸: a vida é, toda ela, vontade de poder⁹¹⁹, quer dizer, um jogo de forças e da sua relação recíproca, pelo que não existem “coisas”⁹²⁰, “objectos”, e portanto também não existem “sujeitos”, mas um movimento de forças que se afectam recíproca e continuamente. Esse movimento contínuo é, como vimos, expansivo e auto-reprodutor, ou seja, a realidade gera-se continuamente a si própria, e cada instante desse movimento de afecção recíproca de forças actualiza a totalidade. Por outro lado, na inesgotabilidade desse impulso gerador e a-teleológico a fixação do movimento em formas nunca é definitiva e absoluta, mas contínua e incessante. Assim, o próprio ser humano não é uma essência constituída à partida e que se mantém para além do fluxo do devir, mas uma vida em

⁹¹³ PBM 47.

⁹¹⁴ PBM 19.

⁹¹⁵ Sobre as críticas à psicologia idealista decorrente da concepção metafísica do sujeito e sobre a psicologia sem sujeito proposta por Nietzsche, cf. WOTLING, Patrick, *La pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Éditions Allia, Paris, 1999.

⁹¹⁶ PBM 12.

⁹¹⁷ PBM 36.

⁹¹⁸ Neste sentido, a vontade de poder não implica um antropomorfismo, como bem viram Gilles Deleuze (*op.cit.*, p. 58 e 96) e Günter Figal, que fala mesmo num “reverso do antropomorfismo” no seu estudo *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, *op.cit.*, 2001 (p.251-254).

⁹¹⁹ Cf. o fragmento póstumo de 1885/1886 2 [190] (KSA 12, 161): “Mas o que é a vida? Faz aqui falta uma nova determinação do conceito de vida. A minha fórmula para ela é: a vida é vontade de poder.”

⁹²⁰ FP 1888 14 [79] (KSA 13, 259).

permanente mudança. O homem não só é constituído por uma multiplicidade, mas pelo fluxo de de forças em constante reconfiguração, o que leva Nietzsche a fazer a declaração que se tornou emblemática, “tu és sempre um outro”⁹²¹.

É no contexto geral deste *pathos*, desta afecção recíproca de forças que Nietzsche coloca a “multiplicidade subjectiva” de que fala no §12 de *Para além do bem e do mal*. Trata-se de compreender que entre o domínio psíquico e o domínio fisiológico existe uma solidariedade profunda, uma interpenetração, um entrelaçamento que actua de acordo com a lógica afectiva que é própria da vontade de poder. Por isso, a proposta de Nietzsche é uma “psicofisiologia”⁹²², que, despedindo o conceito de sujeito, entende a subjectividade como um conjunto complexo de actividades instintivas onde coexistem elementos afectivos e intelectuais, e insiste na subordinação do conjunto destas diversas instâncias a um afecto específico, o “afecto de comando”⁹²³, sobre o qual tivémos já ocasião de nos demorar, e que esclarece a pluralidade constitutiva da subjectividade. Ora, de acordo com o que foi exposto, nada parece estar menos assegurado do que a autonomia do intelecto, sendo ainda, como tivémos também já oportunidade de o frisar, que Nietzsche encontra as origens do pensamento tido como “puro” no domínio dos afectos, que deriva sempre do corpo e de um certo estado do corpo. O pensamento não é transparente a si mesmo, mas penetrado por uma afectividade que é do domínio do fisiológico. Como diz Zaratustra, “por detrás dos teus pensamentos, encontra-se um poderoso amo, um sábio desconhecido que se chama Si próprio (*Selbst*). É no teu corpo que ele reside, ele é o teu corpo.”⁹²⁴ Considerando que, “no fundo, até hoje a filosofia não foi senão uma interpretação do corpo e uma má compreensão do corpo”⁹²⁵, e considerando também que é um erro de método partir do que é derivado, mais simples, em vez daquilo que é

⁹²¹ GC 307.

⁹²² PBM 23.

⁹²³ PBM 19.

⁹²⁴ Za I “Dos desprezadores do corpo”. Uma análise desta passagem é levada a cabo por Scarlett Marton no artigo “*Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisiaca*”, onde a autora determina o horizonte onde se inscreve o que Nietzsche entende por fisiologia, remetendo quer para o sentido estrito da disciplina no contexto científico contemporâneo de Nietzsche (analisado também por Müller-Lauter no seu estudo “*L’organisme comme lutte intérieure. L’influence de Wilhelm Roux sur Friedrich Nietzsche*”, *op.cit.*, p. 111-164), quer para o contexto literário do realismo francês, que Nietzsche conheceu e ao qual dedica vários textos, quer ainda para o contexto grego, do qual se sentia herdeiro. A comentadora conclui que não se trata tanto, para Nietzsche, de “afirmar que os processos psicológicos teriam base neuro-fisiológica; procura, antes, suprimir a distinção entre fisiologia e psicologia”. MARTON, Scarlett, “*Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisiaca*” in *Cadernos Nietzsche* 25, São Paulo, 2009 (p. 53-81).

⁹²⁵ GC Prefácio 2 (KSA 3, 348).

mais complexo e múltiplo para compreender o mundo sem o falsificar de modo abusivo, Nietzsche propõe-se tomar o corpo como “fio condutor”⁹²⁶ para compreender a multiplicidade do real de que também os seres humanos são constituídos⁹²⁷. Retomando uma ideia já aflorada no *Nascimento da Tragédia*⁹²⁸, no Prefácio à segunda edição da *Gaia Ciência* Nietzsche afirma que os filósofos não são livres de separar alma e corpo⁹²⁹, e num fragmento póstumo de 1885 escreve o seguinte:

“O que existe de mais surpreendente é certamente o corpo: não nos cansamos de nos maravilhar com a ideia de que o corpo humano seja possível; que esta colectividade inaudita de seres vivos, todos interdependentes e subordinados uns aos outros, mas noutro sentido dominantes e dotados de actividade espontânea, possa viver e crescer como um todo, e subsistir durante algum tempo —: e isso não acontece de certeza através da consciência! Neste «milagre dos milagres», a consciência é apenas um «instrumento», nada mais — no mesmo sentido que o estômago é um instrumento. A esplêndida coesão dos seres vivos mais múltiplos, o modo como as actividades superiores e inferiores se ajustam umas às outras, esta obediência multiforme, não cega, ainda menos mecânica, mas crítica, prudente, cuidadosa, rebelde — todo este fenómeno do «corpo» é, do ponto de vista intelectual, tão superior à nossa consciência, ao nosso «espírito», aos nossos modos conscientes de pensar, sentir e querer, como a álgebra é superior à tábuas de multiplicação.”⁹³⁰

O corpo é múltiplo, extraordinariamente diferenciado, nele coexistem uma multiplicidade de elementos vivos que se articulam de um modo não mecânico, mas segundo processos de crescimento, desenvolvimento, intensificação, reprodução e perecimento. Trata-se de uma pluralidade caracterizada pela coesão e pela hierarquia, onde a “unidade” é uma unidade de constituição e não uma unidade originária, e onde as relações se estabelecem, não pelo princípio de causalidade, mas segundo a lógica determinada pela vontade de poder, ou seja, numa dependência mútua das forças que comandam e das forças que obedecem, numa solidariedade afectiva recíproca que

⁹²⁶ FP 1885/1886 2[91] (KSA 12, 106).

⁹²⁷ A respeito da importância do corpo como “fio condutor” no pensamento de Nietzsche, cf. os estudos de Patrick Wotling, em particular o terceiro capítulo da obra *Nietzsche et le problème de la civilisation*, PUF, Paris, 1999, e mais recentemente o quinto capítulo do livro *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*, Flammarion, Paris, 2008 (p.143-171.). É também de mencionar o texto “*A corporeidade como esquematismo da razão em Kant e Nietzsche*”, onde António Marques procede a uma análise comparativa entre os esquematismos kantiano e nietzschiano da corporeidade. O autor mostra como Nietzsche interroga o esquematismo do operar racional a partir da sua génese numa faculdade racional que se pensa autónoma, quando é apenas uma perspectiva do sujeito, e como a escolha do fio condutor do corpo conduz “à descoberta de relações de poder entre seres vivos e não à descoberta de uma natureza sistematizada como representação da correlação todo/partes, como unidade com a mesma legislação.” Cf. MARQUES, António (org.), *Friedrich Nietzsche: cem anos após o projecto «Vontade de poder — Transmutação de todos os valores»*, Vega, Lisboa, 1989 (p. 91-109).

⁹²⁸ NT 21: “com a popular e totalmente falsa oposição entre alma e corpo nada se pode explicar”.

⁹²⁹ GC Prefácio 3 (KSA 3, 349).

⁹³⁰ 37 [4] (KSA 11, 576-577).

exige a possibilidade constante de uma mudança de papéis e de uma modificação do equilíbrio relativo da totalidade. A coesão do corpo é, portanto, afectiva e, porque assim é, ela supõe uma forma de comunicação entre as forças⁹³¹, a emissão e recepção de ordens que alarga o afecto de comando à compreensão mútua dos “seres vivos” que constituem o corpo. Não sendo estes átomos estanques, não sendo “seres”, constituem, assim, processos comunicativos, uma inteligibilidade recíproca fisiológica, quer dizer, não verbal, não linguística. Esta comunicação é uma transmissão e uma recepção de afectos, de relações de poder, que implica a sensibilidade às disparidades de força, aos graus de força: “Dominar é suportar o contrapeso da força mais fraca, é portanto uma continuação da luta. Obedecer é também uma luta: desde que sobre força capaz de resistir”⁹³².

À ideia de uma alma única e imortal, garantia da identidade do sujeito, Nietzsche substitui, assim, a ideia de uma colectividade de inteligências ligadas por uma comunicação afectiva e pela lógica do afecto de comando. O problema clássico da união entre alma e corpo é substituído pelo de uma comunicação no seio do corpo e a fisiologia revela-se uma fisiologia psicológica, uma psicofisiologia. É neste contexto que o espírito, a alma ou a razão se torna pensável como um instrumento do corpo, como um “estômago”, como Nietzsche o designa no texto póstumo citado acima. Mas apesar de tudo o que dissémos a respeito das posições de Nietzsche acerca da “intelectualização dos sentidos” e contra a tendência racionalista dominante no pensamento moderno, a função do intelecto enquanto instrumento do corpo não é de modo nenhum depreciada por Nietzsche. O espírito é o responsável pela falsificação, pela simplificação, pela fixação de uma realidade que o excede e que está em permanente mudança. Se esta função não deve ser absolutizada, como vimos, para não se suprimir a si mesma, ela corresponde, por outro lado, à expressão da vontade de domínio, de configuração, sem a qual nossa vida não seria possível⁹³³.

⁹³¹ Como sublinha Wotling em *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche, op.cit.*, p. 159.

⁹³² FP 1884 26[276] (KSA 11, 222).

⁹³³ Depois de tudo o que temos vindo a desenvolver a respeito das críticas que Nietzsche dirige à lógica, ao optimismo lógico, ao esquematismo lógico, devemos, contudo, referir que é no contexto da descrição do esforço configurador, dominador da realidade que Nietzsche integra também a lógica como “um meio de dominar massas enormes de factos com a ajuda de sinais”, vendo neste meio um sinal da superioridade humana, como explica, por exemplo, no fragmento póstumo 34 [131] de 1885: “A nossa lógica, o nosso sentido do tempo e do espaço são capacidades inauditas de abreviação, com o fim de comandarmos. Um conceito é uma invenção que não corresponde de facto a nada, mas um

No §230 de *Para além do bem e do mal* Nietzsche chama a esta vontade de domínio a “vontade fundamental do espírito” que “quer ser dominadora e sentir-se senhora, em si e à sua volta”, e que é “a vontade de ir da multiplicidade à unidade, uma vontade de ligar e unir”. Trata-se do “poder do espírito em se apropriar do que lhe é estranho”, cujo objectivo é “a incorporação de novas experiências, o encaminhar coisas novas por caminhos antigos, o crescimento, portanto; mais precisamente, o sentimento do crescimento, o sentimento da força multiplicadora”. A vontade a que Nietzsche se refere é, evidentemente, a vontade de poder, que, como diz ainda no mesmo texto, “é servida por um instinto do espírito aparentemente oposto (*ein scheinbar entgegengesetzter Trieb des Geistes*), uma súbita decisão pela ignorância, (...) pelo fechar das suas janelas, por uma íntima negação de certas coisas (...), uma atitude de defesa em relação a muitas coisas que se podem saber, uma satisfação com a escuridão, com os horizontes limitados”. Este instinto oposto torna-se-lhe necessário de acordo com o grau da sua “força afirmativa” ou “digestiva”, como lhe chama Nietzsche, comparando novamente o espírito a um estômago. Acresce ainda uma “vontade ocasional do espírito em deixar-se iludir (...) um prazer na incerteza e na equivocabilidade, um gozo exaltado na estreiteza e no mistério voluntários de um obscuro recanto, no que está demasiado próximo, nas superfícies, no que foi aumentado ou diminuído, no que foi deslocado ou embelezado, um gozo no carácter arbitrário de todas estas expressões de poder”. Por último, Nietzsche fala daquela “pressão e impulso de uma força criadora, configuradora e cambiante”, das “artes de

pouco a muitas coisas: uma proposição tal como «duas coisas iguais a uma terceira são iguais entre si» pressupõe: 1) coisas, 2) igualdades: umas e outras não existem. Mas graças a este mundo fictício e congelado dos números e dos conceitos, o homem adquire um meio de dominar massas enormes de factos com a ajuda de sinais e da sua inscrição na memória. Este aparelho de sinais constitui a sua superioridade justamente porque lhe permite afastar-se o mais longe possível dos factos particulares. A redução das experiências a *sinais* e a massa sempre maior de coisas que podem ser assim alcançadas: eis a sua *força suprema*.” (KSA 11, 464) As críticas de Nietzsche não são, portanto, tão dirigidas à lógica enquanto tal, mas à sua “absolutização” no sentido atrás mencionado. Tal como na física mecânica, a lógica deve reconhecer-se como uma ficção criada pelo homem que torna a vida possível. Nesse sentido, ela é artística, é uma força de superfície, e não se deve tomar por verdade. O texto que acabamos de citar deve ser confrontado com o FP 1887/1888 9[97], onde Nietzsche discute o princípio aristotélico de contradição, concluindo da seguinte maneira: “Aqui reina o grosseiro preconceito sensualista segundo o qual as sensações nos ensinam verdades acerca das coisas, — eu não posso dizer simultaneamente de uma única e mesma coisa que ela é dura e que ela é mole (a prova instintiva «eu não posso ter simultaneamente duas sensações contraditórias» — absolutamente grosseira e falsa). O interdito conceptual de contradição procede da crença de que nós podemos formar conceitos, de que um conceito não apenas define o que há de verdadeiro numa coisa, mas a alcança... De facto, a lógica (tal como a geometria e a aritmética) só é válida para as verdades fictícias que nós criámos. A lógica é a tentativa de compreender o mundo real segundo um esquema do ser criado por nós próprios, para o tornar para nós mais exacto, formulável, calculável...” (KSA 12, 389-391) Cf. a tradução integral do texto no Anexo.

Proteu” do espírito, que lhe permitem gozar “a multiplicidade das suas máscaras e a sua astúcia”. Esta “vontade de aparência, de simplificação, de máscara (...) de superfície” que se opõe à tendência do homem do conhecimento “que toma e quer tomar as coisas em profundidade, pela raiz”, e que é própria do “pensador corajoso” e da sua probidade, nada tem que ver com preceitos morais tais como “amor pela verdade, amor pela sabedoria, sacrifício em prol do conhecimento, heroísmo da veracidade”.

Este texto é significativo do fluxo e refluxo a que aludimos anteriormente, e também da elasticidade do espírito que reconhece a sua função de “estômago”. Ele indica, por outro lado, que a vontade de poder funciona por selecção: ela não é a inclusão de tudo, mas também a “decisão pela ignorância”, a “negação de certas coisas”, “horizontes limitados”, exclusão activa do que impede o seu crescimento. Este, por seu lado, depende, como vimos, das forças invisíveis que “tecem a trama do nosso carácter e do nosso destino”⁹³⁴. Se “só existem palavras para os graus superlativos dos instintos”, para os “estados extremos” que são os únicos de que temos consciência, isso não deve, contudo, enganar-nos quanto à trama fina, subtil e microscópica que nos tece de modo invisível, uma situação mais vasta e complexa que se desconhece a si mesma. O homem não pode determinar completamente aquilo que fundamentalmente o anima, ele é o “animal que ainda não está fixado”⁹³⁵, e que se torna naquilo que é em virtude do movimento instintivo que lhe dá forma e ao qual, por seu lado, não pode deixar também, de atribuir formas. Para Nietzsche, é enquanto ser vivo que o ser humano é “um criador de formas e ritmos”, “uma força de resistência em relação a todas as outras forças”, e as formas e ritmos que cria são produtos da digestão do estômago-espírito, nas quais se cruzam o corpo e a alma, a vida e o pensamento: “O seu meio de se alimentar e de se apropriar das coisas é trazê-las para formas e ritmos: a compreensão é primeiro apenas criação das coisas. O conhecimento como meio de nutrição.”⁹³⁶

E mais uma vez nos aparece aqui uma outra faceta do ponto de vista lato em que Nietzsche inclui a estética. As palavras deste texto sugerem novamente uma esteticização do conhecimento, que não deve ser entendido à letra pelas razões já

⁹³⁴ A 115 (KSA 3, 107-108).

⁹³⁵ PBM 62.

⁹³⁶ FP 1883/1884 24[14] (KSA 10, 650-651). Cf tradução integral no Anexo.

invocadas. E, no entanto, esta criação de formas e ritmos entendida como a actividade selectiva pressuposta em todos os actos de configuração, que inclui “uma satisfação com horizontes limitados” e “um prazer na incerteza (...) nas superfícies, no que foi aumentado ou diminuído, no que foi deslocado ou embelezado”, a “vontade de aparência, de simplificação, de máscara”⁹³⁷ é qualquer coisa que só a arte nos pode ensinar, é aquilo “que se deve aprender com os artistas”, como diz Nietzsche no §299 da *Gaia Ciência*:

“afastarmo-nos das coisas até que não vemos muito delas ou juntar-lhes muito o nosso olhar para ainda as vermos, ou espreitarmos as coisas para as ver como que em recorte, ou colocá-las de tal modo que se escondem parcialmente e só permitem ser vistas de relance, em perspectiva, ou contemplá-las através de vidro colorido ou à luz dos poentes, ou dar-lhes uma superfície e uma pele sem completa transparência: tudo isso temos de aprender com os artistas”.

A arte é, portanto, também um jogo de forças, ela é o jogo da configuração e da transfiguração por excelência, a criação de aparências que não resulta de um devaneio do artista, mas também não traduz essências metafísicas. Tal como o pensamento, a arte é um produto da intensificação fisiológica do artista, daquilo a que Nietzsche chama “embriaguez”, na qual consiste o mais elevado grau comunicabilidade⁹³⁸, pois é em virtude da embriaguez que o artista é “o génio da comunicação”⁹³⁹. O que isto significa é que, por um lado, e no seguimento das críticas que Nietzsche faz ao conceito moderno de sujeito, o artista não é propriamente livre quando cria as obras de arte, ou seja, que escolhendo, seleccionando, perspectivando a realidade, ele não escolhe, não decide, não é completamente senhor daquilo que faz. Por outro lado, tendo também em mente, depois do que foi dito acima, que “toda a arte actua como sugestão sobre os músculos e os sentidos que estão originariamente activos no homem ingenuamente artístico: ela fala sempre apenas para artistas, — fala a essa espécie de subtil excitabilidade do corpo”⁹⁴⁰, teremos de nos debruçar ainda sobre este modo específico de comunicação que, como foi exposto atrás, intensifica a sensibilidade agindo, mais do que tudo, sobre os corpos. A importância decisiva deste aspecto liga-se intimamente com algo que foi ainda apenas mencionado, mas que merece um desenvolvimento adequado, pois permite compreender o perspectiva

⁹³⁷ PBM 230.

⁹³⁸ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10.

⁹³⁹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 24.

⁹⁴⁰ FP 1888 14[119] (KSA 13, 296-299). Cf. tradução integral do texto em anexo.

determinante da filosofia da arte de Nietzsche. Trata-se da proposta de entender as obras de arte do ponto de vista do artista e não do ponto de vista do contemplador, quer dizer, precisamente, como iremos ver, de um ponto de vista fisiológico.

Liberdade, inspiração e embriaguez

As críticas de Nietzsche ao conceito de sujeito estão profundamente associadas à sua crítica do conceito de livre arbítrio. Na análise que apresenta dos conceitos schopenhauerianos de vontade livre e responsabilidade no §39 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche atribui a Schopenhauer o erro de considerar a liberdade como um atributo do ser e não do agir⁹⁴¹. Como vimos anteriormente, para Nietzsche a esfera do ser é uma ficção moral e gramatical perigosa, sendo ainda inadequada à noção de sujeito, que é, ela própria, uma falsificação, como acabamos de esclarecer. Para Nietzsche, é falsa a oposição entre ser e agir, ou melhor, só existe um plano de realidade, que é o plano onde as coisas e também os homens se cumprem, a sua actualidade, a sua existência efectiva, e onde o corpo tem o papel decisivo. Assim, a liberdade não é uma essência nem a essência do homem, o homem não é, por essência, livre: ele torna-se livre, tal como se torna no que é. Ou seja, no contexto da dinâmica global da vontade de poder, a liberdade é também uma criação contínua, ela tem de ser continuamente conquistada, continuamente vivida, actualizada. Tal como a grande saúde é “uma coisa que não só se tem, como também incessantemente se adquire e se tem de adquirir”⁹⁴², também a liberdade é definida por Nietzsche como “algo que se tem e se não tem, que se quer, que se conquista...”⁹⁴³. Na *Genealogia da Moral*, aliás, Nietzsche não hesita em declarar que o “instinto de liberdade” é, na sua linguagem, “a vontade de poder”⁹⁴⁴, e no §19 de *Para além do bem e do mal* define a liberdade da vontade como “o múltiplo estado de prazer daquele que quer, comanda e, simultaneamente, se identifica com aquele que executa a acção e que, enquanto tal, goza também do triunfo sobre os obstáculos, mas pensa

⁹⁴¹ Para uma análise deste texto e da influência de Paul Rée na concepção nietzschiana da irresponsabilidade moral do homem, cf. o artigo de Maria Cristina Fornari intitulado “*La pena tra rappresaglia e vendetta. Nietzsche e Paul Rée in merito ad alcune questioni di diritto penale*” in FORNARI, Maria Cristina (a cura di), *La Trama del Testo. Su alcuni letture di Nietzsche*, Edizioni Milella, Lecce, 2000 (p. 43-68).

⁹⁴² GC 382.

⁹⁴³ CI “Incursões de um Extemporâneo” 38.

⁹⁴⁴ GM II 18.

para consigo mesmo que o seu próprio querer foi aquilo que os superou”.⁹⁴⁵ A liberdade não é, então, para Nietzsche, uma essência, mas um instinto e um estado múltiplo de prazer, quer dizer, qualquer coisa da ordem de um afecto, mais propriamente, um afecto de comando. Este último, como se viu acima, permite compreender o plano essencialmente afectivo da vontade de poder como o de um jogo de contactos e resistências entre forças que se sentem reciprocamente como obstáculos a superar, numa luta de intensificação mútua. Como o afecto de comando esclarece, este jogo, esta tensão, constitui também o ser humano que, não sendo uno, se divide na sua multiplicidade subjectiva em ordem e execução da ordem, quer dizer, que sente crescer o seu sentimento de poder, a sua vitalidade, criando a si próprio obstáculos, resistências, sobre as quais triunfa na permanente constituição de si mesmo a que Nietzsche chama auto-superação, *Selbstüberwindung*.

Ora, mencionámos já diversas ocasiões em que Nietzsche utiliza a imagem da tecelagem do casulo para expôr as suas teses. Esta imagem é também usada para esclarecer o conceito de liberdade, e ela pode servir para nos conduzir à compreensão do que Nietzsche entende por liberdade de criação artística. No *Viandante e a sua sombra*⁹⁴⁶, Nietzsche descreve o sentimento de máxima vitalidade como resultante de situações de máxima coacção, ilustrando este paradoxo com a imagem do bicho-da-seda que fia a sua própria liberdade quando constrói o seu casulo. Esta imagem permite compreender que cada um se sente mais livre no momento em que o seu sentimento vital é mais forte, e esta vitalidade não depende de escolhas feitas de modo consciente e intencional, mas de um processo em que forças instintivas e involuntárias tecem a trama daquilo em que nos iremos tornar. O que age aí não é tanto um sujeito, uma consciência ou uma intencionalidade esclarecida quanto aos fins que almeja, como a multiplicidade instintiva que nos constitui, e tanto mais se esse processo implicar o confronto com resistências e obstáculos que nos obriguem à sua superação

⁹⁴⁵ PBM 19 (trad. mod.).

⁹⁴⁶ VS 9 (KSA 2, 545): “Onde nasceu a teoria do livre arbítrio. — Sobre um, paira a necessidade sob a forma das suas paixões, sobre outro como hábito de escutar e obedecer, sobre o terceiro como consciência lógica, sobre o quarto como capricho e prazer fantasioso de saltar as páginas. Mas todos quatro procuram precisamente o seu livre arbítrio onde cada um está mais fortemente preso: é como se o bicho-da-seda pusesse o seu livre arbítrio a fiar. Donde vem isso? Evidentemente do facto de cada um se achar mais livre onde o seu sentimento de viver é mais forte, ora na paixão, ora no dever, ora na pesquisa científica, ora na fantasia. Aquilo pelo qual o indivíduo é mais forte, aquilo no qual ele se sente animado de vida, fá-lo crer involuntariamente que isso deve também ser o elemento da sua liberdade: junta a dependência e o torpor, a independência e o sentimento de viver como pares inseparáveis. (...)”

– e, assim, a uma contínua superação de nós mesmos. Neste caso, o que estará em jogo será a própria lógica da vontade de poder enquanto vida que quer crescer e expandir-se num jogo de forças que implica, não conciliação, harmonia ou síntese, mas luta, confronto e resistência.

No §231 do primeiro volume de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche volta a usar imagens de coacção para explicar a proveniência do génio, tendo aqui em mente, para além do filósofo, isto é, do “espírito livre”, o artista⁹⁴⁷. O génio nasce de um estado peculiar de liberdade, ao qual Nietzsche associa três imagens eminentemente negativas. Fala de estar preso, de estar perdido e de ser mutilado, ou seja, situações do mais elevado grau de constrangimento do corpo e do espírito. O primeiro exemplo é o de um homem que está preso e cujas acções procedem do seu desejo máximo de libertação. O que este exemplo indica é o facto de tal desejo só atingir o seu ponto extremo e activar todos os recursos vitais quando confrontado com um obstáculo difícil, com uma oposição, com uma grande contrariedade. A ideia é a de que só quando se depara com um obstáculo é que a acção pode ser maximamente livre, pois é obrigada a descobrir em si “uma energia fora do comum”, como acontece no exemplo seguinte, o de estar perdido numa floresta. O que está em causa é, não a oposição, mas a solidariedade profunda entre coerção e liberdade de que o artista apresenta o exemplo mais claro. Trata-se de compreender que a adversidade nos pode favorecer se a aceitarmos como podendo vir a fazer parte de nós, como oportunidade para um exercício de constituição do que somos, do tornar-nos no que somos. Esta aceitação é, na verdade, uma vontade de dominar o obstáculo, o “afecto de comando” já mencionado, noção onde o activo e o passivo já não são compreendidos como opostos, mas como cooperantes e coexistentes. Neste contexto, a imagem do bicho-da-seda que tece o seu próprio casulo adquire plena significação: trata-se de obedecer

⁹⁴⁷ “A proveniência do génio. O espírito com que o preso procura recursos para a sua libertação, a utilização mais fria e mais demorada de cada uma das mais pequenas vantagens, pode ensinar-nos de que ensejo a natureza se serve, às vezes, para realizar o génio — uma palavra que eu peço que seja entendida sem qualquer ressaibo mitológico ou religioso; ela encerra-o num cárcere e excita ao máximo a sua ânsia de se libertar. Ou com uma outra imagem: alguém que, no seu caminho pela floresta, se perdeu completamente mas que, com uma energia fora do comum, se esforça por chegar ao ar livre por qualquer direcção, descobre por vezes um caminho novo, que ninguém conhece. Assim surgem os génios, a que elogiosamente se reconhece originalidade. Já foi referido que uma mutilação, um aleijão, uma deficiência considerável de um órgão dão, muitas vezes, ocasião a que um outro órgão se desenvolva invulgarmente bem, porque tem de desempenhar a sua função e ainda mais uma outra. Há que supor que muito talento brilhante tenha aí a sua origem. A partir destas indicações gerais quanto à formação do génio faça-se a aplicação ao caso especial que é a formação do perfeito espírito livre.”

a uma lei que foi criada pelos próprios instintos que constituem o artista, pelas condições que instintivamente se impõe a si próprio e que aceita, mesmo se elas lhe trazem um sentimento de obstaculização máxima.

O que isto implica é que as nossas acções não são efeitos de uma consciência ou de uma vontade livre (que não existem em si, separadamente daquilo que as tece continuamente, da vida instintiva que é sempre uma relação entre forças). É também assim que Nietzsche explica o talento do artista, e o último exemplo do texto citado, talvez o mais negativo de todos, fala da proveniência do génio como uma mutilação corporal que obriga um órgão a desempenhar mais do que apenas a sua função. Só em condições semelhantes à do preso, do homem perdido na floresta ou do homem mutilado se manifesta aquilo que Nietzsche entende por liberdade do génio e do espírito livre: não um fazer como se quer, não uma espontaneidade anárquica, mas uma obediência a uma situação específica, a aceitação daquilo a que Nietzsche chamará mais tarde a “tirania de uma lei arbitrária” ou ainda “inspiração”. Estas noções aparecem no §188 de *Para além do bem e do mal*. Nietzsche critica aí a noção moderna de “*laisser aller*” contrapondo-lhe a “longa coacção” que tiraniza como uma “lei arbitrária”. A obediência a esta lei é um aspecto que caracteriza os artistas⁹⁴⁸, ela é a sua forma específica de liberdade e a condição de possibilidade das suas criações: “(...) Todo o artista sabe como o seu estado «natural» está longe do sentimento de deixar-andar, nos momentos de inspiração, quando ordena livremente, põe, estrutura, configura – e sabe de que forma rigorosa e subtil obedece a mil leis diferentes que desafiam, devido à sua natureza e determinação, todas as formulações por meio de conceitos (comparado com elas, até mesmo o conceito mais firme tem algo de flutuante, de múltiplo, de ambíguo).” A obediência a leis que estão para além (ou para aquém) dos conceitos, das palavras, dos mandamentos já estabelecidos distancia-se das noções morais de bem e mal e joga-se no plano da acção e não no plano das intenções, conjugando liberdade e necessidade. A liberdade como obediência a uma coacção aproxima-a do conceito tradicionalmente oposto de necessidade e afasta-a das noções de escolha e intenção, envolvendo uma nova concepção de responsabilidade onde a consciência tem um papel reduzido, a saber, como se disse antes, o de um mero instrumento do corpo e da multiplicidade de instintos que nos

⁹⁴⁸ E sobretudo os filósofos, o que indica uma afinidade entre ambos que não autoriza, porém, a sua identificação, como iremos ver.

constitui. Amar a necessidade, aprender a amar a necessidade constrangedora que liberta, implica, portanto, não ter escolha, e portanto, não ter culpa ou mérito porque a lei a que se obedece está para além do bem e do mal, condicionando as nossas acções de um modo não moral, de um modo inocente, mas intransigente. Ser livre é, então, obedecer à lei que nos tece, amar o destino que nós mesmos fiamos, compreender a inocência do devir que é a vida não antecipável, não fixada em tábuas prévias de valores que prescrevem um melhoramento de si, um homem ideal⁹⁴⁹. Para Nietzsche, a vida é o seu próprio ideal, e não se trata de nos elevarmos moralmente acima dela, mas de a querermos em todas as suas manifestações, mesmo as mais negativas, pois o agir é o alvo supremo e a inocência ou inconsciência em que se age é a condição de possibilidade das próprias acções.

Esta liberdade apresenta-se de modo exemplar na criação artística, que se torna um jogo com o constrangimento, ao qual Nietzsche chama um “dançar acorrentado”⁹⁵⁰, explicando o procedimento próprio de Homero e de todos os artistas. Neste está sempre em causa “fazer com que uma tarefa se torne difícil e depois espalhar por cima a ilusão da facilidade”, “primeiro deixar-se impor um constrangimento (...) e depois, não contente com ele, inventar um novo constrangimento, vergar-se a ele e triunfar com graça, de tal modo que se note e se admire o constrangimento e o triunfo”. Este processo não significa que o artista determina de modo absolutamente consciente os seus procedimentos criativos, pois há algo que excede a sua consciência e que guia os seus passos na criação da obra de arte. Nietzsche chama-lhe “inspiração” ou “embriaguez”, e importa compreender o pleno alcance destes termos.

No já citado §188 de *Para além do bem e do mal*, Nietzsche utiliza o termo “inspiração” para descrever o estado criativo que é próprio do artista, e volta a ele em *Ecce Homo* para descrever aquilo a que chama “a minha experiência de inspiração”⁹⁵¹. Associa-a com um estado em que se ouve e se aceita sem escolha, em que tudo encontra a sua expressão de modo involuntário e necessário. Trata-se de

⁹⁴⁹ Como diz Nietzsche no *Crepúsculo dos Ídolos*, “o que justifica o homem é a sua realidade – ela justificá-lo-á eternamente. Quanto mais valioso não é o homem real comparado com um homem meramente desejado, sonhado, vilmente inventado? Com um homem ideal, em suma...” Cf “Incursões de um extemporâneo” 32.

⁹⁵⁰ VS 140 (KSA 2, 612).

⁹⁵¹ EH “*Por que escrevo tão bons livros*”, Za 3.

sofrer um *pathos* peculiar e de o comunicar, de um estranho estado no qual “a necessidade e a liberdade são uma e a mesma coisa”⁹⁵². O uso da palavra “inspiração” em *Ecce Homo* soa estranho, especialmente depois da rejeição aparente de Nietzsche dessa noção em *Humano, demasiado humano*. Nesse livro, o conceito de inspiração apresenta-se no contexto das críticas da interpretação da noção de génio enquanto ser com acesso a verdades metafísicas⁹⁵³. Mas criticando a crença na inspiração como o faz nesta obra, Nietzsche não afirma realmente que não existe algo como uma inspiração⁹⁵⁴. O que faz é descrever criticamente a falsa crença, a ilusão que pressupõe que as obras podem cair subitamente do céu em mentes inspiradas, sublinhando que o processo em jogo na criação artística é lento, precisa de tempo para se desenvolver e envolve uma “acumulação de capital”⁹⁵⁵.

A inspiração é, portanto, imanente ao artista e o seu trabalho não é o efeito de uma causa milagrosa e transcendente. Isto significa que o artista obedece apenas a si mesmo quando segue a sua inspiração, ou melhor, que ele é um instrumento ou uma vítima, como diz também Nietzsche⁹⁵⁶, dos seus próprios instintos dominantes. Quer

⁹⁵² *Idem*.

⁹⁵³ No §3, Nietzsche opõe aqueles que acreditam na inspiração e na comunicação aparentemente milagrosa de verdades aos que preferem verdades sóbrias e não pretensiosas, descobertas através de um método rigoroso e científico. Nesse texto, a inspiração não é relacionada com o trabalho artístico, mas com a descoberta e a comunicação filosóficas de verdades, e Nietzsche parece preferir o pensamento e o método científicos à crença no alcance metafisicamente inspirado de pensamentos esplêndidos. Porém, nos §§ 155-156, Nietzsche fala de inspiração relacionado-a quer com o trabalho artístico, quer com o trabalho filosófico e critica a sua correspondência com a ideia de que tais criações poderiam cair subitamente do céu: “como se a ideia da obra de arte, da poesia, o pensamento essencial de uma filosofia descessem do céu, luminosos como um clarão da graça” (HH 155). Nietzsche chama à ideia de uma produção súbita “improvisação”, e opõe-na à ideia de um processo gradual, à produção contínua que está em causa “no pensamento estético sério”. As suas críticas visam, assim, o aspecto temporal, a ilusão de imediatez, de um acto criador instantâneo “como se se produzisse uma inspiração imediata sem um trabalho interior precedente, portanto, um milagre” (HH 156).

⁹⁵⁴ No livro *Nietzsche on art*, Aaron Ridley analisa as críticas de Nietzsche às noções de génio e inspiração em *Humano, demasiado humano* e defende que elas não mostram que não existe inspiração e que seria mesmo difícil lê-las como uma caracterização hostil do génio artístico. Ridley sustenta que em *Humano, demasiado humano* Nietzsche elogia o artista em várias passagens como uma figura ainda mais impressionante do que a metafisicamente inspirada porque aparece, em última análise, como claramente responsável pela perfeição que cria. Seguimos o autor na primeira ideia, mas não na da “unambiguous responsibility” do artista, pois a ideia de responsabilidade é explicitamente criticada por Nietzsche em *Humano, demasiado humano* (§§ 106 e 107) e posta em causa pelo conceito de liberdade que a sua filosofia propõe. RIDLEY, Aaron, *Nietzsche on Art*, Routledge, London/New York, 2007 (p. 46-51).

⁹⁵⁵ Como diz, só “se a capacidade de produção se acumulou durante algum tempo e foi impedida de vazar-se por algum obstáculo, então dá-se finalmente uma efusão tão repentina como se se produzisse uma inspiração imediata (...), um milagre.” (HH 156).

⁹⁵⁶ Cf. HH 260: “cada talento é um vampiro que suga o sangue e as forças” e GC 366: “Todo o ofício, mesmo que tenha fundamentos de ouro, tem sobre si um manto de chumbo que comprime a alma (...) Não se pode mudar isto. (...) Toda a espécie de mestria se paga cara na Terra (...) é-se senhor do seu mister em troca de se ser também a sua vítima.”

dizer, de acordo com a lógica do “afecto de comando”, ele é simultaneamente aquele que ordena e aquele que obedece⁹⁵⁷, não se podendo falar de uma relação de causalidade entre o autor e as obras que cria, mas de uma situação onde “se ouve, não se procura, se aceita sem se perguntar quem dá”⁹⁵⁸. Neste estado, o artista parece de algum modo privado de autonomia, liberdade e responsabilidade pela obra que cria. Porém, nas palavras de Nietzsche, se “tudo acontece involuntariamente ao mais alto grau”, acontece também “como que numa tormenta do sentimento de liberdade, de incondicionalidade, de poder”. Esta descrição põe em causa a noção de autor como causa da obra que cria, como sujeito, agente. O sujeito como causa de uma acção ou pensamento corresponde à ideia de um *substracto neutro* que está na origem da acção como sua causa, pelo que Nietzsche admite que o mesmo tipo de relação invertida entre sujeito e pensamento mencionada atrás⁹⁵⁹ se mostra de modo exemplar na relação da obra de arte com o seu autor. O artista não escolhe as formas que cria, elas impõem-se-lhe, vindo quando querem e não quando ele quer. Em *Para além do bem e do mal* Nietzsche escreve mesmo que “a obra, do artista ou do filósofo, é que inventa quem a produziu, quem tinha de a produzir”⁹⁶⁰. Desta afirmação parece possível concluir, não apenas que uma inspiração metafisicamente fundada não é a causa de uma obra de arte, mas sobretudo que o seu autor, o *substracto neutro* do qual a obra parece nascer, não pode ser entendido como a sua condição de possibilidade pois ele mesmo é, de certa forma, escolhido pela sua obra, e não a sua causa. O importante aqui não é tanto descobrir quem é a causa do quê, mas levantar a questão sobre o próprio entendimento causal e sobre a pressuposição de que uma série sucessiva de factos isolados numa determinada ordem pode realmente explicar uma coisa. Na *Genealogia da Moral* Nietzsche utiliza a imagem do relâmpago para ilustrar a falsificação causal dos factos e usa este exemplo para esclarecer que a noção de um sujeito livre responsável pelos seus actos é apenas uma ficção:

“Pois tal como o povo separa o relâmpago da sua luz e toma esta última por um acto, por um efeito de um sujeito chamado relâmpago, também a moral popular distingue a força e as manifestações da força, como se por trás de um homem forte houvesse um *substracto neutro* que tivesse a liberdade de escolher entre manifestar ou não manifestar força. Mas esse *substracto* não existe. Não existe

⁹⁵⁷ PBM 6: “somos simultaneamente aquele que ordena e aquele que obedece”.

⁹⁵⁸ EH “Por que escrevo tão bons livros”, Za 3.

⁹⁵⁹ PBM 17: “um pensamento vem quando ele quer e não quando eu quero”.

⁹⁶⁰ PBM 269.

nenhum «ser» por trás do fazer, do agir, do devir. O «agente» é apenas acrescentado à «acção»... O agir é tudo.”⁹⁶¹

Mas, se assim é, podemos perguntar em que medida um artista é responsável pelas obras que cria, quer dizer, em que medida é ele que cria. Se, como se viu acima, se pode dizer que as obras criam, num determinado sentido, os seus autores, e se Nietzsche rejeita a ideia de vontade livre, a resposta tem de ser não. Mas Nietzsche também rejeita a vontade não livre⁹⁶² e não defende que o trabalho criativo acontece num estado de contrariedade, mas num estado involuntário, num elevado grau de necessidade. Deve, então, a resposta ser sim? Na verdade, o sentido de responsabilidade não apenas está ausente depois da obra estar feita, como falta também numa certa e importante medida no próprio momento da criação. O sentimento de se ser coagido, obrigado a uma forma, àquela forma, o sentimento de não ser livre para escolher outra forma (como diz Nietzsche, “nunca tive escolha”⁹⁶³) é a razão para se falar de inspiração, de um estado em que o artista é de algum modo forçado a obedecer a uma lei invisível. Como escreve no §213 de *Para além do bem e do mal*, “os artistas (...) sabem bem que só quando já nada fazem «arbitrariamente» e tudo fazem por necessidade é que o seu sentimento de liberdade, subtileza, pleno poder, criatividade, ordenação, configuração atinge o auge – em resumo, necessidade e liberdade da vontade são, para eles, uma só coisa.” A inspiração não se reduz, portanto, a um sentimento interior, a um estado subjectivo íntimo que dá origem à expressão, à forma artística, à obra de arte. Pelo contrário, à inspiração pertencem a impressão e a expressão, o sujeito e o objecto, o agente e o acto. É por isso que Nietzsche fala de comunicação quando define o “sentido de todo o estilo” em *Ecce Homo*: ele consiste em “comunicar um estado emocional, uma tensão interior, por meio de sinais, incluindo o ritmo desses sinais”⁹⁶⁴.

Ora, o artista é, para Nietzsche, justamente, como vimos já, “um génio da comunicação”⁹⁶⁵, e a sua “psicologia do artista” estabelece que a condição

⁹⁶¹ GM I, 13.

⁹⁶² Cf, a este respeito, o artigo de Robert Solomon “*Nietzsche on fatalism and free will*” in *Journal of Nietzsche Studies*, Issue 23 (2002).

⁹⁶³ EH “Por que escrevo tão bons livros”, Za 3.

⁹⁶⁴ EH “Por que escrevo tão bons livros”, Za 3. A importância da noção de “sinais” (*Zeichen*) no pensamento de Nietzsche é cuidadosamente analisada no artigo de Werner Stegmaier “*Nietzsches Zeichen*” in *Nietzsche-Studien* 29 (2000), p. 41-69, onde o autor assinala que esta arte do estilo é precisamente a arte de usar “sinais des-individualizados de um modo individualizado” (p.35).

⁹⁶⁵ CI “Incursões de um extemporâneo” 24.

indispensável para a criação de obras de arte é uma condição fisiológica, a “intensificação da força e da plenitude” em virtude da qual o homem se entrega às coisas forçando-as, por sua vez, a apossarem-se de nós, e à qual Nietzsche chama “embriaguez”⁹⁶⁶. A embriaguez liga-se intimamente com a crítica do conceito de sujeito, pois remete para um Eu que é constantemente excedido pela sua própria vontade de poder⁹⁶⁷. Nietzsche concebe o estado de embriaguez como um estado fisiológico no qual já não nos é permitido pretender ter qualquer soberania sobre as nossas acções. A embriaguez atesta, assim, a excedência da vida sobre a categoria do sujeito, revelando que para além dos estados conscientes do Eu existe aquilo a que Nietzsche chama o “Si próprio”, a fisiologia ou o corpo⁹⁶⁸. A embriaguez é, então, uma experiência de si onde o Eu se encontra destituído da sua identidade porque a intensificação da sua sensibilidade leva a melhor sobre qualquer forma de intenção consciente. Trata-se de um estado que descompromete a subjectividade do seu condicionamento nos limites do sujeito e revela que a “multiplicidade subjectiva” não está ancorada à existência de uma instância consciente de si, idêntica e fixa, mas àquilo a que Nietzsche chama «*das Selbst*», que precede o sujeito e o excede em todas as suas partes. Neste contexto podemos compreender por que razão nos momentos de inspiração ou embriaguez o artista não tem escolha ou, como diz também Nietzsche, não sabe o que faz⁹⁶⁹, pois, na verdade, não é ele (entendido como sujeito consciente e responsável pelas suas acções e criações) quem cria a obra de arte. O “autor” é a vida todo-poderosa que na sua lógica de expansão, no seu ultrapassar-se a si própria, não solicita a representação do seu próprio acto como fio condutor desse mesmo acto.

⁹⁶⁶ CI “Incursões de um extemporâneo” 8.

⁹⁶⁷ Neste contexto, importa referir o estudo de Paul Audi, que insiste na ideia de que a embriaguez que é condição da criação artística consiste numa “excedência da subjectividade” onde o sujeito consciente é destituído do seu poder constitutivo. AUDI, Paul, *L’ivresse de l’art. Nietzsche et l’esthétique*, Le livre de poche, Paris, 2003 (em particular, p. 76 ss).

⁹⁶⁸ Cf Za I “Dos desprezadores do corpo”: “«Eu», dizes tu e orgulhas-te dessa palavra. Mas maior é aquilo em que não queres acreditar : o teu corpo e a sua grande razão, que não diz Eu, mas faz Eu. Aquilo que a mente sente, aquilo que o espírito conhece, isso nunca tem em si mesmo o seu fim. Mas a mente e o espírito gostariam de convencer-te de que são o fim de todas as coisas : pois são vaidosos a esse ponto. Instrumentos e brinquedos é o que são a mente e o espírito : atrás deles ainda se encontra o Si próprio. O Si próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito. O Si próprio está sempre à escuta e à procura : compara, submete, conquista, destrói. Ele reina e é igualmente o soberano do Eu. Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, encontra-se um poderoso amo, um sábio desconhecido, que se chama Si próprio. É no teu corpo que ele reside, ele é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo que na tua melhor sabedoria. E quem é que sabe para que precisa o teu corpo justamente da tua melhor sabedoria ? O teu Si próprio ri-se do teu Eu e dos seus saltos arrogantes. «Que são para mim estes saltos e voos do pensamento ?», diz ele para si. «Um rodeio para chegar ao meu objectivo. Eu sou as andadeiras do Eu e o inspirador dos seus conceitos.»”

⁹⁶⁹ GC 369.

Assim também, a obra de arte é criada num estado fisiológico em que o artista se sente desapossado da sua consciência, da sua representação de si mesmo, e se encontra submetido a uma intensificação das suas forças que o priva da possibilidade de qualquer distanciamento crítico em relação ao que lhe acontece. Por conseguinte, só é artista aquele a quem parece que o resultado da criação não é uma obra sua, pois ele não se vê fazê-la. Como poderia, então, considerar-se o autor das suas criações, como poderia um artista autêntico dar razões das suas obras? Como diz Nietzsche, ele não é crítico, não tenta compreender-se, “não tem de olhar, tem de dar”⁹⁷⁰. Um artista que é crítico não se confia totalmente à embriaguez e acredita que o seu Eu está na origem da criação, sabe tudo antes de fazer e faz tudo como sabe fazer, distinguindo as causas e os efeitos, e distinguindo-se a si próprio como causa. Para este artista-crítico, tudo se torna efeito, jogo de efeitos do seu Eu, e veremos como Nietzsche aplica esta ideia a Wagner e às suas obras. Mas, para Nietzsche, o artista autêntico é inocente, num sentido que esclarecemos adiante, e deve, pelo contrário, privar-se do distanciamento crítico, e tornar-se apenas subjectividade entendida como *Selbst* corpóreo e exposto à “intensificação da força e da plenitude”. A obra de arte não tem outra justificação senão a comunicação dessa plenitude, a sua tarefa é prometer felicidade, ser o grande estimulante da vida, ser a intensificação e a exaltação do sentimento de viver⁹⁷¹. A arte intensifica o movimento da vida que se experimenta a si mesma e se quer eternamente a si própria, sem recorrer a outro fundamento para além desta pura experiência de si que a conduz incessantemente para a sua *Selbstüberwindung* — quer dizer, não para algo diferente de si, mas para si no movimento de se tornar si mesma, um movimento de excedência que a faz crescer de modo simultaneamente dinâmico e patético, de acordo com a lógica da vontade de poder. É neste sentido que a arte, nascendo da “força transfiguradora da

⁹⁷⁰ FP 1888 14[170]: “Eis o que distingue o artista do leigo (daquele que está receptivo à arte): este último atinge o auge da sua excitabilidade quando recebe; o primeiro, quando dá — ao ponto de um antagonismo entre estas duas disposições ser, não apenas natural, mas mesmo desejável. Cada um destes estados tem uma óptica inversa, — exigir do artista que ele age na óptica do ouvinte (do crítico,—) seria o mesmo que exigir que ele se empobrecesse, ele e a sua forma específica... (...) o artista que se tenta compreender (...) apenas se enganará — ele não tem de olhar para trás, ele não tem de olhar de todo, ele tem de dar. — Honra um artista o facto de ser incapaz de criticar... de outro modo, só é metade artista, é moderno...” (KSA 13, 356-357) Cf. a tradução integral do texto no Anexo.

⁹⁷¹ 1887 9[102] (KSA 12, 393-394): “A arte recorda-nos os estados de vigor animal: ela é, por um lado, um excedente e uma efusão da corporeidade viva espalhada no mundo das imagens e dos desejos; por outro lado, uma excitação da função animal pelas imagens e desejos da vida identificada; — uma exaltação do sentimento de viver, um estimulante deste último.”

embriaguez”⁹⁷², não tem origem no seu autor nem tem como finalidade celebrar-se na sua autonomia: enquanto produto da intensificação vital, as obras dão vida ao artista que as cria, elas são a sua vida. Nenhum artista autêntico é senhor de si e das suas criações, tendo de comunicar o que o afecta, tendo de dar sem saber porquê, não por amor da sua arte, mas apenas por amor da vida.

Para um “egoísmo inocente”: a metáfora da gravidez

Vimos as consequências decisivas das críticas de Nietzsche ao conceito de sujeito e à ideia de um Eu uno, simples e permanente para a compreensão da criação artística. Para Nietzsche, o homem é, como qualquer ser vivo, uma organização de instintos e pulsões, quer dizer, uma pluralidade que se configura constantemente a si própria e não é, portanto, perene e definitiva, não possui uma essência metafísica. As críticas de Nietzsche ao conceito de sujeito denunciam, como vimos também, os preconceitos morais em que este se baseia, em particular o do livre arbítrio que responsabiliza o indivíduo e a sua consciência por todas as suas acções. Ora, um dos preconceitos morais a que Nietzsche concede particular importância é o da acção desinteressada, que é a acção considerada mais moral de todas e mais oposta ao menos moral dos sentimentos, o egoísmo. No desinteresse, o indivíduo parece abdicar de si e favorecer o outro ou os outros num gesto moralmente exemplar. Mas esta interpretação do desinteresse implica uma série de erros lógicos que Nietzsche traz a lume, nomeadamente na *Genealogia da Moral*, para lhe contrapor uma apologia do egoísmo⁹⁷³. Nietzsche mostra como a cultura ascética europeia, que promoveu uma moral altruísta, tem no seu núcleo a vontade de se infligir sofrimento a si própria de acordo com uma lógica de crueldade para consigo mesma ou com uma parte de si, através de uma técnica de intensificação do sentimento de força que permite sentir os dois pontos de vista implicados na acção, o da obediência e o do triunfo sobre as

⁹⁷² 1888 14[120] (KSA 13, 299-300). Cf. tradução integral do texto no Anexo.

⁹⁷³ O interesse de Nietzsche pela acção desinteressada remonta ao período de *Humano, demasiado humano*, obra onde dedica várias passagens à análise da moral altruísta, em particular a partir das teses de Schopenhauer. A este respeito cf. FORNARI, Maria Cristina, *La morale evolutiva del gregge. Nietzsche legge Spencer e Mill, op.cit.*, em particular o capítulo 5.2. “Egoista e altruista, buono e cattivo” (p.60-73), onde a autora mostra a influência das teses de Paul Rée nesse período do pensamento de Nietzsche, e citando HH 99, esclarece que, para Nietzsche, “privar o altruísmo de todo o carácter meritório e reconduzi-lo a um conflito entre impulsos significa restituir inocência às chamadas acções egoístas” (p. 70). É desta inocência que nos iremos agora ocupar.

forças rivais⁹⁷⁴. O elogio do altruísmo ou das acções desinteressadas revela-se à indagação genealógica como uma técnica particularmente eficaz de se infligir sofrimento a si próprio, e Nietzsche mostra como ele se enraiza em dois erros lógicos fundamentais. Por um lado, o elogio moral das acções desinteressadas é feito no contexto de uma lógica dualista, explicitamente condenada por Nietzsche a partir de *Humano, demasiado humano*, e associada à compreensão metafísica de todos os fenómenos. Como tivemos já oportunidade de analisar, a interpretação dualista e dicotómica tecida por oposições estanques (como racional/irracional, verdade/erro, altruísmo/egoísmo⁹⁷⁵), considera as acções desinteressadas como sendo o oposto dos actos egoístas, o que significa que se presume que a sua origem é supra-individual, racional ou purificada do lado instintivo e afectivo que, como vimos, é a própria trama que tece a realidade e a existência humana. Neste contexto de sobrevalorização do impessoal, do universal, das intenções racionalizadas, é atribuído ao desinteresse um valor moral superior, baseado na crença do seu enraizamento em motivos não individuais que têm em vista o bem alheio, quando não o bem da comunidade. Por outro lado, o mesmo contexto compreensivo pensa o interesse pessoal como algo que é próprio de um indivíduo uno, quer dizer, pressupõe que o sujeito é uma unidade, um ego. Por conseguinte, às acções realizadas em benefício próprio é atribuído um valor menor ou mesmo a total desvalorização, na medida em que são levadas a cabo sem terem como horizonte a totalidade dos indivíduos, os seus motivos não são universalizáveis, mas limitados à esfera daquele que pratica o acto, à esfera do seu interesse.

Ora, são os pressupostos morais do dualismo e da unidade que, como vimos também atrás, Nietzsche contesta. Em relação ao primeiro, a sua “filosofia histórica” pretende averiguar “como pode uma coisa surgir do seu contrário”⁹⁷⁶, pondo a hipótese, como diz, de “o que constitui o valor de cada coisa boa consistir justamente no facto de ser análoga, de estar ligada, entrançada (...) àquelas coisas más que, aparentemente, lhe são opostas”⁹⁷⁷. De acordo com esta hipótese, sobre cujas consequências tivemos já oportunidade de nos demorar, o desinteresse pode revelar-se

⁹⁷⁴ Cf., por exemplo, GM II 18, onde Nietzsche explica o desinteresse e o auto-sacrifício como procedendo do prazer da crueldade infligida a si próprio.

⁹⁷⁵ Referidas em HH 1.

⁹⁷⁶ HH 1.

⁹⁷⁷ PBM 2.

como surgindo da mais ávida vontade ou do interesse máximo, quer dizer, do egoísmo condenado pela moral do desinteresse. Como declara Nietzsche no §1 de *Humano, demasiado humano*, a filosofia histórica descobriu que não há nem acções não-egoístas, nem contemplações desinteressadas. Sendo o homem constituído por uma multiplicidade de instintos em permanente conflito, o que acontece, segundo Nietzsche, é que um dado interesse exprime uma necessidade instintiva que se revela proeminente em relação aos instintos concorrentes. Esta ideia conduz à contestação do segundo pressuposto lógico e moral erróneo, o da identidade ou unidade do ego, pois Nietzsche mostra que o “*individuum*” é, na verdade, um “*dividuum*”⁹⁷⁸, ou seja, que os actos morais que a moral considera desinteressados ou altruístas (como o caso do soldado que morre pela pátria ou da mãe que se sacrifica pelo filho) não manifestam uma renúncia do interesse próprio, mas antes que “o homem ama mais uma parte de si que outra (...), que ele divide o seu ser e sacrifica uma das partes a outra”⁹⁷⁹. O que Nietzsche procura, assim, esclarecer é que mesmo as acções que mais parecem danificar aquele que as pratica são motivadas pela procura da intensificação de poder no contexto da multiplicidade instintiva e agonística que constitui o ser humano. A lógica da renúncia de si não pode, portanto, ser interpretada como a dualidade dos opostos “desinteresse” *versus* “paixões”, mas como afecto contra afecto ou “domínio súbito assegurado por um afecto”⁹⁸⁰. Assim, mesmo no acto desinteressado, do que se trata sempre é de um instinto se sentir vitorioso sobre os restantes, de acordo com a lógica da vontade de poder que expusemos acima, ou seja, o que está sempre em jogo é a satisfação intensa de um interesse particular e não a suspensão de todos os interesses. Isto significa, em rigor, que toda a acção desinteressada provém do seu suposto contrário, daquilo a que Nietzsche chama “afecto”⁹⁸¹ ou “embriaguez”⁹⁸². Assim, até os actos sacrificiais estão, na verdade, ligados ao crescimento do sentimento de força, à intensificação do poder e, sobretudo, à miragem de uma recompensa, como diz Nietzsche no §220 de *Para além do bem e do mal*: “(...) a acção desinteressada é uma acção muito interessante e interessada (...) quem realmente se sacrificou sabe que, ao fazê-lo, queria alguma coisa em troca e

⁹⁷⁸ HH 57. Para uma análise deste parágrafo no contexto das críticas de Nietzsche aos valores da moral europeia, cf. FIGAL, Günter, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, op.cit., capítulo 6 “*Selbstertheilung des Menschen*” (p. 157-171).

⁹⁷⁹ HH 57.

⁹⁸⁰ HH 138.

⁹⁸¹ *Idem*.

⁹⁸² A 215 (KSA 3, 191-192).

recebeu-o — sacrificou talvez uma parte de si mesmo —, e prescindiu aqui para ter mais além, talvez para ser «mais» em geral, ou para se sentir a si mesmo «mais».” É, portanto, a afectividade mais violenta que dá lugar aos actos mais morais, “é no afecto que o homem é mais moral”, porque a intensificação afectiva extrema o impele na direcção de acções tais como o sacrificio de si próprio, que a pura racionalidade ou a “sobriedade habitual”⁹⁸³ nunca permitiriam.

Acontece, porém, que a falácia moral do desinteresse e do sacrificio tendeu tradicionalmente a desvalorizar as acções egoístas, não compreendendo dois aspectos essenciais acerca de si mesma. O primeiro aspecto é o de que uma moral do sacrificio é uma moral da embriaguez onde o sacrificado se sente unido a um ser poderoso ao qual se sacrifica, seja ele um homem ou um deus, como Nietzsche esclarece no §215 de *Aurora*. O sacrificio é, portanto, aparente, na medida em que através dele se acede a uma intensificação de poder, a uma recompensa que pode até corresponder a uma transformação do sacrificado em deus. Vista a partir desta perspectiva, a moral egoísta parece, em contrapartida, configurar um sacrificio mais autêntico no qual o sacrificado se mantém dentro dos seus limites sem alcançar nenhum tipo de recompensa, ou seja, no qual “é mesmo necessário sacrificar e imolar sem que o autor do sacrificio possa imaginar (...) que se metamorfoseia” num ser mais poderoso do que ele próprio⁹⁸⁴. O egoísta deseja-se maximamente a si próprio, ou seja, o seu interesse não é numa transformação de si noutra coisa exterior a si, ele não deseja a metamorfose da sua vida numa vida diferente, deseja a metamorfose na sua vida ela mesma na medida em que a vida é, em si mesma, uma constante metamorfose, a configuração e reconfiguração da luta das forças de que nos ocupámos acima. Mas o segundo aspecto que a moral do sacrificio tende a ignorar acerca de si própria é ainda mais decisivo, pois revela que a apregoada moralidade das acções desinteressadas assenta, de facto, em pressupostos imorais, na medida em que a sua condição de possibilidade é o egoísmo daqueles que aceitam que alguém se sacrifique por eles. Ou seja, se todos os homens fossem desinteressados, como prega a moral dos ideais ascéticos, condenariam todos os sacrificios por causa dos prejuízos que trazem a quem os pratica e dos benefícios que deles vêm para aqueles a quem o sacrificio é dirigido. É esta incoerência lógica profunda do ideal moral do desinteresse que

⁹⁸³ HH 138.

⁹⁸⁴ A 215 (KSA 3, 191-192).

Nietzsche demonstra no §133 de *Humano, demasiado humano*: “querer fazer tudo pelos outros, nada por si, é impossível (...) isso pressupõe que o outro seja suficientemente egoísta para aceitar continuamente esses sacrifícios (...): de modo que as pessoas do amor e do sacrifício têm interesse na subsistência dos egoístas desprovidos de amor e incapazes de sacrifício, e a mais elevada moralidade deveria tornar obrigatória a existência da imoralidade (com o que, é claro, se suprimiria a si própria)”⁹⁸⁵. Acreditando na uniformidade invariável do homem, na sua essência metafísica, imutável e universal, a moral não leva em conta as singularidades do ser humano, parte do princípio do “consenso dos povos sobre determinados princípios morais [como o altruísmo] e daí conclui a sua incondicional obrigatoriedade”⁹⁸⁶, uniformizando as singularidades, as variações, as *nuances* de um animal não definitivamente fixado.

O que assim se revela é uma situação paradoxal, pois, pressupondo a existência do ego, a moral ascética propõe a sua condenação⁹⁸⁷. Por outro lado, também Nietzsche parece cair num paradoxo, pois faz a apologia do egoísmo negando a existência do sujeito, quer dizer, do ego. Convém, por isso, esclarecer melhor o que está em jogo na sua defesa do egoísmo, para depois aprofundar ainda um pouco o seu significado para a compreensão da criação artística. O egoísmo defendido por Nietzsche não pode ser uma defesa do ego, uma vez que Nietzsche contesta a sua existência à qual contrapõe a multiplicidade instintiva da vontade de poder que nos compõe. Para Nietzsche, homem é mais uma pluralidade instintiva do que uma unidade consciente ou uma consciência reflexiva, como vimos acima, o que significa que as suas acções são em grande medida determinadas pelo trabalho subterrâneo e invisível de pulsões que lutam pelo domínio umas das outras. Neste contexto, a racionalidade, a reflexividade, a intencionalidade e o pretenso auto-conhecimento do sujeito que sabe previamente o que vai fazer, quem é e a que categorias reconduzir a sua identidade impede-o de se tornar naquilo que é. Quer dizer, reduzindo-se ou identificando-se com categorias conscientes, com as “máscaras mortuárias” que referimos atrás e que são como a cama onde Procrusto fazia caber todos os que nela

⁹⁸⁵ Argumento este ainda retomado em GC 21, onde Nietzsche denuncia a “contradição fundamental” da moral altruísta.

⁹⁸⁶ GC 345.

⁹⁸⁷ Segue-se a leitura de Patrick Wotling no capítulo 8. Da obra *La philosophie de l'esprit libre, op.cit.*, intitulado “*L'egoïsme contre l'ego. La passion du désintéressement et son sens selon Nietzsche*” (p.251-284).

se quisessem deitar, amputando-lhes os corpos à medida do leito⁹⁸⁸, o indivíduo é absorvido pela uniformização gregária das fixações linguísticas e da consciência⁹⁸⁹, ficando diluída a sua singularidade. Ao defender um egoísmo sem ego, Nietzsche procura repensar o ego como resistência à pressão gregária e uniformizadora dos imperativos de uma moral contraditória que reprime a independência individual. Esta, porém, é, como vimos já, tecida por uma multiplicidade de afectos e instintos, quer dizer, por interesses fundamentais que definem todo e qualquer ser vivo. É nesse sentido que, para se afirmar como vida ela própria, a individualidade múltipla ou “multiplicidade subjectiva” que mencionámos acima tem de satisfazer esses instintos e interesses, quer dizer, ser egoísta no sentido defendido por Nietzsche. Isto implica necessariamente um elevado grau de auto-desconhecimento ou a compreensão de que, como diz também no §354 da *Gaia Ciência*, podemos agir sem ser de modo consciente e, mais radicalmente ainda, que a parte mais importante da nossa vida acontece sem entrar na nossa consciência (que é, diz ainda aí Nietzsche, “supérflua”). Ou seja, a maior parte das nossas acções são inconscientes porque essencialmente instintivas, baseiam-se na vida pulsional e afectiva, o que significa que elas não são morais.

Não se trata, porém, tanto de defender a imoralidade, mas a amoralidade, o imoralismo fundamental do que acontece em nós, ou melhor, para usar o termo de Nietzsche, a inocência do devir⁹⁹⁰. Assim, se as nossas acções são regidas pela lógica da vontade de poder, ou seja, por uma lógica de intensificação da força de domínio com vista a uma expansão permanente da vida a que Nietzsche chama “*Selbstüberwindung*”, elas não podem ser vistas na perspectiva do bem ou do mal, mas do movimento inocente de uma vida que se deseja a si mesma, que se afirma a si própria, que é, em suma, egoísta. O egoísmo não significa, então, uma defesa do ego (que, para Nietzsche, não existe), mas desejo de vida, um amor instintivo, não consciente, cego, mas poderoso, que consiste, de acordo com um fragmento póstumo de 1884, num “apetite de conquista”, numa “insaciabilidade”, “num transbordar dos sentimentos de força que querem subjugar” e que, no mesmo texto, Nietzsche considera serem “a pulsão que lança o artista à procura do seu material”⁹⁹¹. É nesta

⁹⁸⁸ CI “Incursões de um Extemporâneo” 43.

⁹⁸⁹ Cf., a este respeito, GC 354, texto a que ainda nos dedicaremos adiante.

⁹⁹⁰ CI “Os quatro grandes erros” 7-8.

⁹⁹¹ FP 1884 26[262] (KSA 11, 219).

medida que o artista é o contrário de um ideal ascético⁹⁹², e que os ideais ascéticos do desinteresse, do sacrifício ou do altruísmo nada significam no caso de um artista⁹⁹³. O artista é o caso mais exemplar do “egoísmo inocente” de que fala Nietzsche no §99 da *Gaia Ciência*, desde que genealogicamente compreendido a partir dos seus estados fisiológicos, da intensificação dos seus instintos e afectos, e não a partir das obras que criou. Ora, uma variação da expressão “egoísmo inocente” surgira já no §552 de *Aurora*, intitulado “*O egoísmo ideal*”, e que Nietzsche identifica com o estado de gravidez:

“Existe algum estado mais solene do que o da gravidez? Fazer tudo o que se faz com a convicção silenciosa de que isso deve servir de uma maneira ou de outra àquilo que, em nós, se transforma! Como isso eleva o seu valor misterioso no qual pensamos com encanto! Evitamos então muitas coisas sem a isso nos forçarmos com dureza! Reprimimos uma palavra violenta, estendemos a mão conciliadores: a criança deve nascer do mais doce e melhor dos seres. Arrepiamo-nos perante o nosso rigor e impulsividade: como se estes vertessem uma gota de infortúnio para dentro da taça da vida do mais querido dos desconhecidos! Tudo está velado, cheio de presságios, não sabemos como se passam as coisas, esperamos e procuramos estar prontos. Ao mesmo tempo reina em nós um sentimento puro e purificador de uma profunda irresponsabilidade, quase como o de um espectador perante a cortina corrida, — aquilo cresce, aquilo vem à luz do dia: não temos nada em mãos para determinar nem o seu valor nem a sua hora. Temos apenas de nos ocupar das influências indirectas que abençoam e protegem. «É algo maior do que nós, o que aqui cresce», tal é a nossa esperança mais secreta: dispomos tudo devidamente para que venha ao mundo de modo próspero: não apenas tudo o que é útil, mas também as ternuras e grinaldas da nossa alma. — É nesta solenidade que se deve viver! Que se pode viver! Que o ser esperado seja um pensamento ou uma acção, — não temos nenhuma outra relação com as realizações essenciais senão a da gravidez, e devíamos lançar ao vento o discurso arrogante do «querer» e do «criar»! Este é o verdadeiro *egoísmo ideal*: cuidar e estar sempre despertos e manter a alma silenciosa, para que a nossa fecundidade conheça uma realização feliz! Assim, desta maneira indirecta, cuidamos e estamos despertos em proveito de todos; e a disposição em que vivemos, esta disposição orgulhosa e suave, é um bálsamo que se espalha para longe à nossa volta sobre as almas inquietas. — Mas estranhas são as mulheres grávidas! Sejam portanto estranhos também nós, e não levemos a mal os outros se eles forem também forçados a sê-lo! E mesmo que isto corra mal e se torne perigoso: não voltemos a manter-nos na nossa veneração pelo devir atrás da justiça mundana, que não permite nem ao juiz nem ao carrasco tocar numa mulher grávida!”⁹⁹⁴

Se o egoísmo significa estar grávido de si mesmo, das suas acções e pensamentos, então ele implica um desconhecimento atento, uma espera e uma

⁹⁹² GM III 2.

⁹⁹³ GM III 5.

⁹⁹⁴ KSA 3, 322-323.

disponibilidade, um querer estar pronto para acolher o que vai chegar, na esperança de que se trata de algo maior do que nós, de algo que é “mais” e do qual somos o veículo, mas um veículo que não controla absolutamente aquilo que gera. O egoísmo é uma forma de afirmação, não de um sujeito uno e da conservação dessa unidade, mas da pluralidade contida naquilo que a moral considera uno, que é uma pluralidade desejante e, por isso mesmo, fecunda, pródiga, esbanjadora, como a própria vida. O desejo, o instinto é, como diz Zaratustra, inocente, e só há inocência onde houver vontade de procriar: “aquele que quer criar além de si próprio é o que possui, quanto a mim, a vontade mais pura. Onde há beleza? Onde eu tenha de querer com todo o meu querer (...)”⁹⁹⁵. A imagem da gravidez e da procriação são a imagem da vontade mais inocente, que tem de querer com todo o seu querer, e não abster-se dos seus desejos. Não se trata de reificar, portanto, a unidade subjectiva, não se trata também do instinto de auto-conservação, trata-se de criar mais vida a partir de si próprio. Ora, sendo os artistas definidos por Nietzsche como as “mães masculinas”⁹⁹⁶, e sendo ainda que “ninguém conhece pior uma criança do que os próprios pais”⁹⁹⁷, isto significa que o artista é apenas “o ventre materno, o terreno” onde a obra cresce⁹⁹⁸. A metáfora da gravidez ajuda-nos, então, a compreender o processo da criação artística como um processo fisiológico, quer dizer, não premeditado, inocente, e profundamente ligado à vida do corpo, dos afectos e das pulsões. Isto remete-nos para uma questão abordada na Primeira Parte do nosso estudo, quando analisámos a passagem do *Nascimento da Tragédia* sobre a *Transfiguração* de Rafael⁹⁹⁹. Mencionámos, então, com o apoio das teses de Louis Marin, a paternidade problemática das obras de arte quando considerada a partir da identidade do seu autor. Se a *Transfiguração* é tanto a imagem da origem como a origem da imagem, como defende Marin, o seu poder genealógico é exemplar, pois ela exhibe e nomeia, precisamente, a transfiguração como geração da obra e do “autor” enquanto identidade atravessada pela intensificação a que Nietzsche chama embriaguez.¹⁰⁰⁰ Ou seja, o artista concebe a obra no sentido fisiológico e não intelectualizado do termo (quer dizer, concebe-a no sentido próprio da palavra concepção), e nesse sentido,

⁹⁹⁵ Za II, “Do imaculado conhecimento”.

⁹⁹⁶ GC 72.

⁹⁹⁷ GC 369.

⁹⁹⁸ GM III 4.

⁹⁹⁹ NT 4.

¹⁰⁰⁰ MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Éditions du Seuil, Paris, 1993 (p. 233-266).

como o mostra o texto sobre a gravidez acima citado, o autor não é responsável no sentido moral do termo pelas suas criações, que não dependem de intenções e cujo nascimento depende de muitas circunstâncias que não são antecipáveis por uma lógica de causalidade, que não pertencem ao falso domínio do pensamento e da inteligibilidade “puras”, mas do pensamento “impuro” de que falámos acima. Por outro lado, a geração implica um processo de transfiguração do próprio artista, cuja “identidade” é tecida pela multiplicidade de forças também já analisadas. É neste sentido que, como se disse atrás, se pode dizer que a obra cria aquele que a faz, ou, numa expressão de Paul Valéry, que todo o artista é um “criador criado”¹⁰⁰¹, que “a obra modifica o autor”, quer “em cada um dos movimentos que a puxam para fora dele”, quer quando já está terminada, tornando-o “aquele que foi capaz de a gerar”: “Do mesmo modo uma criança acaba por dar ao seu pai a ideia e como que a figura da paternidade.”¹⁰⁰²

Com a metáfora da gravidez¹⁰⁰³, compreendemos, então, que arte resulta de uma intensificação fisiológica em que a vida transborda e cria novas configurações de si mesma, transfigurações ou fixações onde o fluxo é dominado e as coisas nos são mostradas segundo uma perspectiva que as faz “belas, atraentes, apetecíveis”¹⁰⁰⁴. Por isso, o instinto mais profundo do artista visa a vida, como é dito no *Crepúsculo dos Ídolos*¹⁰⁰⁵, quer dizer, não existe arte desinteressada, não existe arte pela arte, toda a arte “afirma” a vida, de acordo com um póstumo de 1888¹⁰⁰⁶, ela é a mais elevada forma da “desiderabilidade da vida”, em suma, do interesse ou, dito de forma menos moral, como faz Nietzsche, do amor. Vimos que, para Nietzsche, não existem acções não egoístas, todos os actos são interessados no sentido em que estão ligados ao crescimento do sentimento de força, à intensificação do instinto de domínio, e isto aplica-se por maioria de razão aos actos suscitados pelo amor. Zaratustra diz mesmo

¹⁰⁰¹ “Criador criado. Aquele que acaba de terminar uma longa obra, vê por fim que se formou um ser que ele não quis, que ele não imaginou, precisamente porque o deu à luz, e experimenta a terrível humilhação de se sentir tornar o pai da sua obra, de receber dela traços irrecusáveis, uma semelhança, manias, uma limitação, um espelho; e o que há de pior num espelho é vermo-nos nele limitados, tais e tais.” Cf. VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974, t.II, p.1005)

¹⁰⁰² *Idem*, p.673.

¹⁰⁰³ Uma metáfora platónica, tirada do *Banquete*, que era o diálogo de Platão preferido por Nietzsche. A este respeito cf. o primeiro volume da biografia de Curt Paul Janz, *Nietzsche. Biographie Tome I. Enfance, jeunesse, les années bâloises*, Gallimard, Paris, 1984, (p.91-113).

¹⁰⁰⁴ GC 299.

¹⁰⁰⁵ CI “Incursões de um Extemporâneo” 24.

¹⁰⁰⁶ 14[47] (KSA 13, 241).

que “onde haja um grande amor por si próprio, isso é sinal de gravidez”¹⁰⁰⁷, o que confirma que imagem da gravidez se adequa ao conceito nietzschiano de egoísmo. O que está em causa no amor é, diz Nietzsche num texto póstumo de 1883, um poder excessivo que tem como consequência um desejo de conquista, ou seja, “a incorporação da imagem própria numa matéria estranha”:

“Conquistar — é a consequência natural de um poder excessivo: é o mesmo do que na criação e na procriação, portanto, na incorporação da sua própria imagem em matéria estranha. É por isso que o homem superior tem de criar, isto é, imprimir a sua superioridade nos outros seja como professor, seja também enquanto artista. Pois o artista quer comunicar-se (...): um artista para si próprio é uma contradição. (...) Onde quer que exista um poder excessivo, ele quer conquistar: a este impulso chama-se frequentemente *amor*, amor por aquilo sobre o qual se gostaria de estender o instinto conquistador.”¹⁰⁰⁸

O amor é o impulso de domínio, o instinto de conquista que leva o artista a criar as suas obras. Trata-se de um estado excessivo, de uma intensificação máxima de forças que tem de manifestar-se para além dos limites individuais, em que aquele que as padece não pode não lhes dar vazão, quer dizer, tem de lhes dar expressão, uma forma, uma aparência. O artista experimenta de modo exemplar o fluxo e o refluxo da vontade de poder, tal como o descrevemos atrás, e a embriaguez atribuída no *Nascimento da Tragédia* ao impulso dionisiaco é agora também característica da “força da visão”, quer dizer, é agora, por sua vez, também uma “embriaguez apolínea”¹⁰⁰⁹. O que isto significa é que a força afectiva, instintiva, da vida é plástica, que ela é também a condição das artes visuais, e que, por outro lado, a plasticidade se associa de modo íntimo ao estado de embriaguez dionisiaca, ou seja, que no artista dionisiaco se manifesta também a “força da transfiguração”¹⁰¹⁰. A embriaguez é, portanto, a condição de possibilidade de toda a criação artística¹⁰¹¹, enquanto máxima intensificação do interesse, enquanto egoísmo inocente, amor poderoso, afirmador e transfigurador. O amor é a prova da “força transfiguradora da embriaguez” (*Transfigurationskraft des Rausches*), nele “homem e animal não se distinguem”, e nesta “febre que tem razões para se transfigurar (...) encontramos a arte como função

¹⁰⁰⁷ Za III “*Da bem-aventurança contra a vontade*”.

¹⁰⁰⁸ FP 1883 7[107] (KSA 10, 278-279). Cf. a tradução integral do texto no Anexo.

¹⁰⁰⁹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10.

¹⁰¹⁰ *Idem*.

¹⁰¹¹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 8.

orgânica”¹⁰¹², o jogo do mar de forças materializado no esplendor máximo do seu poder de metamorfose.

¹⁰¹² FP 1888 14[120] (KSA 13, 299-300). Cf. a tradução integral do texto no Anexo.

III. Modernidade e *décadence*

“a voz da beleza fala baixinho; só se insinua nas almas mais despertas.”

Assim falava Zaratustra II “Dos virtuosos”

Contra o desinteresse e suas variações conceptuais (objectividade, naturalismo, *l’art pour l’art*, o belo em si)

As críticas de Nietzsche à moral do desinteresse e a sua apologia do egoísmo inocente afirmador e criador de vida, decorrem, como vimos, de uma matriz fisiológica de compreensão da realidade. É também neste contexto que Nietzsche defende que “a estética não é senão uma fisiologia aplicada”¹⁰¹³, ou seja, que a arte tem de ser considerada do ponto de vista da fisiologia e não do ponto de vista de uma suposta autonomia em relação aos outros âmbitos da vida. Para Nietzsche, a arte não é pela arte, mas uma manifestação e uma afirmação da vida, a expressão de um desejo de vida, e, portanto, de um interesse no sentido em que as criações belas do egoísmo inocente são também interessadas. Como declara no §33 de *Para além do bem e do mal*, “temos de levar a tribunal e julgar sem piedade os sentimentos de entrega e sacrifício pelo próximo e toda a moral da renúncia, bem como a estética da contemplação desinteressada na qual a arte procura hoje, de forma bastante sedutora,

¹⁰¹³ GC 368 e NW “Onde faço objecções”.

dar a si mesma uma boa consciência”. Na *Genealogia da Moral*, Nietzsche critica a estética kantiana por Kant ter, por um lado, “como todos os filósofos”, conduzido a sua reflexão sobre a arte e a beleza “estritamente do ponto de vista do espectador” em vez de “encarar o problema estético a partir das experiências do artista”, e, por outro lado, por ter definido a beleza nos limites de uma experiência de desinteresse: “Belo, diz Kant, é o que agrada desinteressadamente. Desinteressadamente! Compare-se com esta definição uma outra, dada por um verdadeiro espectador e artista, Stendhal, que em certa altura chama ao belo *une promesse de bonheur*. Pelo menos aqui recusa-se e elimina-se precisamente a única coisa que Kant destaca no estado estético: *le désintéressement*. Quem tem razão, Kant ou Stendhal?”¹⁰¹⁴

As críticas de Nietzsche a Kant podem enunciar-se em quatro pontos essenciais: a estética kantiana é contruída a partir do ponto de vista de espectador e não do do artista, defende uma concepção de beleza separada do desejo, falsifica a natureza da experiência da arte e da beleza concebendo-as como impessoais, e parte da noção de um estado desinteressado que é, em rigor, uma impossibilidade para qualquer ser vivo¹⁰¹⁵. Ora, este último aspecto põe em causa mais a estética

¹⁰¹⁴ GM III 6. A citação de Stendhal procede de uma nota ao Capítulo XVII de *De l'amour*, e a citação exacta é “*La beauté n'est qu'une promesse de bonheur.*” Para uma análise da influência da leitura da obra *De l'amour* de Stendhal em Nietzsche e da concepção stendhaliana do amor como uma articulação da fisiologia com a imaginação, cf. PIAZZESI, Chiara, *Was Alles Liebe genannt wird. Amore, idealizzazione e uso linguistico in Fröhliche Wissenschaft § 14 come esempio de esercizio pre-genealogico*, EuroPhilosophie 2010, Éditions d'Ariane, <http://www.europhilosophie-editions.eu/fr/spip.php?article32> (em particular, cap. 1.2. “*Il legame tra passione, idealizzazione e linguaggio e la teoria della cristallisation de Stendhal*”, p. 22-47).

¹⁰¹⁵ Seguimos a interpretação de Christopher Janaway, que defende Kant dos ataques de Nietzsche a partir de uma análise da *Crítica da faculdade do Juízo*, concluindo que, em rigor, Nietzsche visava mais Schopenhauer, como o seguimento do parágrafo citado parece demonstrar. Cf o artigo “*Disinterestedness and objectivity: Nietzsche on Schopenhauer and Kant*” in *Studia Kantiana* 4 (1), 2003 (p. 27-42). Também na Introdução ao seu estudo sobre a estética de Kant, Olivier Chédin defende a estética kantiana da acusação dos detractores da terceira crítica, em particular da acusação de que esta consiste numa “teoria disfarçada do conhecimento, toda melada de moralidade”. Chédin coloca Nietzsche à cabeça dos acusadores, partindo precisamente de GM III 6 e destacando os três argumentos principais de Nietzsche, a saber, o contemplador kantiano é um sujeito do conhecimento, mantém-se no lugar de puro espectador desinteressado, logo, é virtuoso. Este último aspecto dá coerência aos dois primeiros, pois a inocência da contemplação determina a sua pretensão de universalidade e objectividade, e é a noção intermédia de desinteresse que permite, de acordo com o comentador, a Nietzsche “desencantar o sacrossanto sujeito moral sob a aparência do sujeito cognoscente”: “Filósofo subjugado pela verdade, incapaz de renunciar à segurança do conhecimento, Kant teria desconhecido inteiramente a especificidade do sentimento estético. [Nietzsche] Exalta nele a impessoalidade, a universalidade que são a exacta inversão da emoção artística...”. Não nos deteremos na comparação, todavia pertinente e merecedora por si só de um estudo que, tanto quanto é do nosso conhecimento, não foi feito com a amplitude que exigiria, entre a estética de Kant e a filosofia da arte de Nietzsche, mas não podemos deixar de mencionar que, na obra mencionada, Chédin defende que é hoje para nós uma evidência “que a arte não tem nada a ver com o conhecimento”, e que o primeiro a revelar essa evidência e a instituí-la como o “acto inaugural de uma reflexão pertinente sobre a arte” foi Kant, “o

schopenhaueriana do que a kantiana, e na continuação do texto citado isso evidencia-se ao ponto de a contraposição entre Kant e Stendhal se deslocar para a contraposição entre a concepção schopenhaueriana da beleza e a promessa de felicidade stendhaliana. Como mostra Nietzsche, para Schopenhauer “a contemplação estética age contra o interesse sexual”, sendo essa a sua grande utilidade porque vai, assim, contra a perpetuação da espécie e, portanto, do sofrimento, como foi mostrado na Primeira Parte do nosso trabalho. Mas Nietzsche vê que, nesta utilidade do desinteresse, o que está em ação é, na verdade, “o interesse mais forte e pessoal” de Schopenhauer em “libertar-se de uma tortura”, do seu “inimigo pessoal”, a sexualidade. Quer dizer, a apologia da contemplação desinteressada e do “efeito de acalmia da vontade” que Schopenhauer via na beleza procedem de uma estratégia de intensificação da vontade de viver do próprio Schopenhauer, o qual, como todos os filósofos, valoriza o ideal ascético, não como virtude, mas como a condição natural de possibilidade da sua liberdade, da melhor existência que podem ter e da mais bela produtividade¹⁰¹⁶. Isto significa que, em Schopenhauer, como em muitos outros filósofos, o ascetismo era um instinto dominante, “capaz de impôr as suas exigências aos outros instintos”. Assim, em Schopenhauer, “a contemplação do belo tinha o efeito de um estímulo capaz de desencadear a força principal da sua natureza (a força da reflexão e do olhar aprofundado), de tal forma que esta, subsequentemente, explodia e tomava de um só golpe a soberania sobre a consciência.”¹⁰¹⁷

O que Nietzsche prova assim, uma vez mais, é que não existe desinteresse, e que a própria defesa do desinteresse exprime uma estratégia da vontade de poder para intensificar as suas forças e instintos. Por isso é que, apesar da tese de Schopenhauer, “não fica de modo nenhum excluída a possibilidade de que aquela doçura específica, aquela plenitude característica do estado estético possa ter a sua proveniência precisamente no ingrediente da sensualidade (*Sinnlichkeit*) (...) de tal modo que, ao eclodir o estado estético, esta se transfigura deixando de poder surgir na consciência

incontestável inventor do continente da Estética, que a arrancou da dependência em relação ao duplo imperialismo da Verdade e do Bem que nunca tinham deixado de se lhe anexar.” O autor desenvolve a defesa de Kant em relação às críticas de Nietzsche, na qual dedica algumas páginas à contraposição da *promesse de bonheur* stendhaliana ao prazer desinteressado pela beleza. Cf. CHÉDIN, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant*, Vrin, Paris, 1982 (p. 7-25).

¹⁰¹⁶ GM III 8.

¹⁰¹⁷ *Idem*.

como estímulo sexual.”¹⁰¹⁸ É justamente esta a tese de Nietzsche, anunciada de resto neste texto como “fisiologia da estética”, inspirada na ideia stendhaliana da “excitação da vontade (do interesse) por intermédio do belo”. A beleza promete felicidade na medida em que intensifica a vontade de viver, e não na medida em que a anula.

No *Crepúsculo dos Ídolos* Nietzsche contrapõe, não Stendhal, mas Platão a Schopenhauer e à sua tese de que na beleza o instinto de procriação é negado. Referindo-se à beleza da natureza, “no som, na cor, no odor, no movimento rítmico da natureza”, Nietzsche invoca Platão para defender que “a aparição da beleza (...) induz à procriação”¹⁰¹⁹. A contemplação da beleza embriaga, seja a beleza na arte, seja a beleza natural, seja ainda a dos jovens atenienses, ela age sobre os corpos, sobre a fisiologia, provocando uma “intensificação de força e de plenitude” tal, que “o homem entrega-se às coisas, força-as a apossarem-se de nós”¹⁰²⁰, no impulso de conquista e de domínio que descrevemos acima, ao qual Nietzsche chama “amor”. Ora, “tudo neste estado se enriquece a partir da sua própria plenitude” e o homem “muda as coisas até que elas espelhem a sua perfeição”¹⁰²¹. É por isso que a beleza é sempre uma criação humana, a criação do estado estético da embriaguez, o resultado da transfiguração em que “o homem se saboreia como perfeição”¹⁰²². Ou seja, sem o homem não existe beleza, já que ela faz parte da actividade interpretativa da vontade de poder, faz parte das “nossas categorias estéticas humanas”, sem intermédio das quais o mundo é “caos para toda a eternidade”¹⁰²³. Enquanto categoria estética, a beleza faz parte da “força plástica” com que, para além da noção de desinteresse, Nietzsche combateu também a noção de objectividade desde a segunda *Consideração Intempestiva*. Criticando a objectividade entendida como “um estado de espírito que permite ao historiador examinar determinado acontecimento [...] de uma maneira tão pura que aquele não exerce nenhuma influência sobre a sua pessoa”, Nietzsche denuncia a ilusão de que “os objectos se imprimem, se desdobram, se reproduzem, por assim dizer, pela actividade que lhes é própria num sujeito puramente

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 22.

¹⁰²⁰ CI “Incursões de um Extemporâneo” 8.

¹⁰²¹ CI “Incursões de um Extemporâneo” 9.

¹⁰²² *Idem*.

¹⁰²³ GC 109.

passivo”¹⁰²⁴. Neste texto, Nietzsche define a objectividade como o “fenómeno estético” em que se encontra um pintor, ou seja, “a total imersão nas coisas” que permite uma “suprema composição artística”. Reflectindo sobre o estudo da história neste ensaio, Nietzsche defende que a perspectiva do historiador deve ser a de “pensar tudo reunido, coser o que está isolado no todo”, para o que é necessário um “instinto artístico”¹⁰²⁵ e não um impulso para a verdade. A objectividade que Nietzsche propõe exige, então, “antes de tudo o mais um grande poder artístico, a capacidade de envolver as coisas de uma presença criadora, de mergulhar com amor nos dados empíricos”¹⁰²⁶, quer dizer, um “instinto criador”, um “instinto construtor”¹⁰²⁷. Não usando aqui o termo “transfiguração”, Nietzsche pensa, porém, já na relação com o caos da informação histórica como uma relação artística, perspectivística e sobretudo afectiva. Se a objectividade é, não o desdobramento dos factos num sujeito passivo, no sujeito puro do conhecimento, mas um acto criador, ela tem como condição de possibilidade o amor, pois “o homem só cria no amor”.

No mesmo ensaio Nietzsche lamenta a inabilidade dos modernos em submeter, não apenas a informação histórica, mas também as suas vidas, a qualquer tipo de necessidade formal ou estética. A matéria histórica não organizada por um instinto artístico significa o caos, e o caos histórico reflecte a ausência de um princípio organizador geral, não apenas para as acções humanas, mas também, para a matéria física do universo¹⁰²⁸, o que parece estar em linha com as teses que virá a desenvolver mais tarde e que analisámos acima. Nietzsche chama a esse princípio a “força plástica”¹⁰²⁹ que permite a cada ser humano “transformar e incorporar as coisas passadas ou estranhas”, quer dizer, transfigurar ou assimilar o mundo a partir da relação afectiva com que se liga a ele, de acordo com o que será defendido pela hipótese da vontade de poder. Na *Genealogia da moral* Nietzsche mantém a sua definição de objectividade contra a ideia da intuição desinteressada, do sujeito puro do conhecimento destituído de vontade, de uma razão pura, de um conhecimento em si que correspondem, na verdade, a um olhar sem direcção e no qual todas as forças

¹⁰²⁴ VIH 6 (KSA 1, 289-290).

¹⁰²⁵ *Idem* (KSA 1, 290).

¹⁰²⁶ *Idem* (KSA 1, 292).

¹⁰²⁷ VIH 7 (KSA 1, 296).

¹⁰²⁸ Cf. a este respeito RENNIE, N., *Speculating on the Moment. The poetics of time and recurrence in Goethe, Leopardi and Nietzsche*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2005, em particular o capítulo “The unwhole symbol. Nietzsche’s speculation” (p. 311-336).

¹⁰²⁹ VIH 1 e 4 (KSA 1, 251 e 271).

activas e interpretativas estariam paralisadas, “quando elas são, afinal, o que faz com que ver seja ver-alguma-coisa”. Segundo Nietzsche, “existe apenas um ver perspectivo, apenas um conhecer perspectivo. E, relativamente a uma coisa, quanto maior for o conjunto de afectos a que damos voz (...) tanto mais completo será o nosso conceito dessa coisa, ou seja, a nossa objectividade.”¹⁰³⁰ A defesa moderna do conhecimento objectivo corresponde ao “mau gosto” de “estar aberto a todas as portas”¹⁰³¹, à incapacidade de seleccionar e de esquecer que são próprias da vontade de poder, o contrário, em suma, do “poder do olhar filosófico”¹⁰³². Mas esse mau gosto, esse equívoco sobre a objectividade manifesta-se também na arte moderna, em particular na corrente naturalista, que Nietzsche ataca por tomar fielmente a natureza como um modelo, sendo que a natureza é “o acaso”, “exagera, distorce, deixa lacunas”¹⁰³³, quer dizer, carece de configuração, de ponto de vista organizador, de selecção. O naturalismo, tal como o realismo, querem dar a ver a vida “real”, os homens “reais”, trazendo para a arte, não uma transfiguração do caos e do sofrimento de que a vida também é feita, mas esse caos, esse sofrimento, de uma forma pretensamente “objectiva”. No entanto, segundo Nietzsche, “ajoelhar-se diante dos *petits faits* é indigno de um artista” e aos espíritos “objectivos” que querem “ver o que é”, chama “anti-artísticos”¹⁰³⁴. Como escreve num texto póstumo de 1888, “os artistas não devem ver nada tal como é, mas mais pleno, mais simples, mais forte: por isso é necessário que a sua espécie seja ela própria uma espécie de juventude e primavera, uma espécie de embriaguez natural na vida (...) A fealdade significa a *décadence* (...), a contradição e falta de coordenação dos desejos internos — significa uma redução da força organizadora, da vontade, para falar em termos fisiológicos.”¹⁰³⁵

É no contexto do desenvolvimento da hipótese da vontade de poder que a psicofisiologia se torna preponderante também para a avaliação que Nietzsche faz dos artistas modernos, e que a noção de decadência, tão importante no *Nascimento da*

¹⁰³⁰ GM III 12.

¹⁰³¹ CI “O que falta aos alemães” 6.

¹⁰³² CI “Incursões de um Extemporâneo” 3.

¹⁰³³ CI “Incursões de um Extemporâneo” 7.

¹⁰³⁴ *Idem*. Nesta passagem, Nietzsche refere-se aos irmãos Goncourt, e nos parágrafos anteriores fala de Renan, George Sand, Sainte-Beuve, de toda a constelação dos artistas *décadents* em cuja arte vê, segundo Giuliano Campioni, “a desagregação da personalidade da alma moderna” estabelecendo “uma linha de continuidade entre romantismo e naturalismo”. Cf. CAMPIONI, Giuliano, *Les lectures françaises de Nietzsche*, PUF, Paris, 2001 (em particular, capítulo VI “*Le voyage à Cosmopolis de Monsieur Nietzsche*”, p. 229-260).

¹⁰³⁵ FP 1888-1889 14[117] (KSA 13, 293-294)

Tragédia, volta a surgir¹⁰³⁶. A *décadence* fisiológica corresponde à desagregação do equilíbrio das forças individuais que dá origem a um conjunto de valores que Nietzsche vê tornarem-se dominantes na Europa. No contexto especificamente artístico, a *décadence* indica os sinais de declínio, enfraquecimento, paralisia da vontade que Nietzsche atribui ao romantismo e que vê materializados nas personagens dos romances do naturalismo francês e nas obras de artistas como Flaubert, Baudelaire e Wagner. O contrário do *décadent* seria aquele homem “forte e bem conseguido” que digere as suas vivências boas e más “como digere as refeições, mesmo quando foi obrigado a engolir algum naco mais duro. Se não consegue digerir uma certa experiência, esse tipo de indigestão é tão fisiológico como o outro...”¹⁰³⁷ Isto remete-nos para a capacidade ou incapacidade de assimilar as experiências e não se deixar esmagar pelos contactos afectivos que se mantêm, ou seja, para a capacidade ou incapacidade de configurar, de interpretar, que caracteriza a saúde e a economia da vontade de poder. O *décadent* é doente na medida em que perde, por uma fraqueza que torna instável a sua coordenação fisiológica, o equilíbrio na gestão dos estímulos. Caracteriza-o uma excessiva permeabilidade ocasionada pela fragilidade dos instintos, combinada com a aceleração do fluxo de impressões típica da sociedade do século XIX, que, para Nietzsche, constitui a disfunção própria da vida moderna que favorece a *décadence*, na medida em que esta corresponde a uma diminuição da actividade selectiva e de avaliação do organismo na relação que este mantém com o mundo. Quer dizer, esta diminuição multiplica o prejuízo que cada assimilação traz consigo, aumenta a fraqueza e a desequilíbrio entre as funções do organismo que já não sabem tirar vantagem da relação com o mundo, tornando-se o indivíduo nocivo a si mesmo. Num texto póstumo de 1888, Nietzsche distingue entre os estados típicos da *décadence* a perda da “força de resistência aos estímulos” e uma determinação casuística: “as experiências vividas aumentam até atingirem proporções desmesuradas... uma despersonalização, uma desagregação da vontade”¹⁰³⁸. A reacção

¹⁰³⁶ No estudo *Fisiologia dell'arte e della decadenza*, Chiara Piazzesi refere que, depois de assimilar o termo *décadence* em 1883-1884 a partir das suas leituras de Paul Bourget, Nietzsche utiliza este termo a partir de 1886 até 1888 para indicar, porém, ao contrário do que defendia Bourget, não um estilo artístico, mas um estado fisiológico que prima pela ausência de coordenação e pela desagregação da ordem fisiológica num ser orgânico. Na *décadence*, tal como Nietzsche a entende, os laços rompem-se e a energia não se acumula, sendo a arte *décadent* o resultado deste estado fisiológico. Cf. PIAZZESI, Chiara, *Fisiologia dell'arte e della decadenza*, Conte Editore, Lecce, 2003 (em particular, o capítulo “*Fisiologia della volontà di potenza e della decadenza*”, p.147- 207).

¹⁰³⁷ GM III 16.

¹⁰³⁸ FP 1888 17[6] (KSA 13, 527-528).

do *décadent* é a imobilidade, “uma espécie de vontade de hibernação”, como diz Nietzsche em *Ecce Homo*: “Como uma pessoa se desgastaria demasiado rapidamente se chegasse a reagir, então já não reage de modo nenhum; esta é a lógica.”¹⁰³⁹ A lógica da *décadence* conserva a vida nesse estado enfraquecido, doente, caótico¹⁰⁴⁰.

Mas se Nietzsche vê sinais de decadência na modernidade, ela não é apenas um fenómeno historicamente circunscrito, como a caracterização de Sócrates e Eurípides mostrava no *Nascimento da Tragédia*. De acordo com um fragmento póstumo de 1888/1889, “a *décadence* não é qualquer coisa que se pode combater: ela é absolutamente necessária e própria de cada tempo e de cada povo. Aquilo que se deve combater com todas as forças é o contágio das partes sãs do organismo”¹⁰⁴¹. Ou seja, não está no nosso poder eliminar o fenómeno da *décadence*¹⁰⁴², e não é isso que Nietzsche propõe. O que o seu diagnóstico mostra é, antes, que a distinção entre os homens mais enfraquecidos, mais medianos, mais medíocres e os mais sãos, tende a reduzir-se na época moderna em virtude da difusão dos valores de homogeneização da fraqueza e da capacidade de duração dos homens mais fracos em relação à existência arriscada dos homens excepcionais. Se a época moderna é um momento de grande intensificação da *décadence* isso deve-se a que aos ideais de democratização, igualdade entre os homens e o sexos, e a toda uma parametrização da vida que toma partido contra a sua expansão, a sua intensificação, o seu alargamento, em suma, contra a *Selbstüberwindung* que é o motor do seu crescimento. Com a morte de Deus, o homem já não tem razões para não se desprezar a si próprio e toma partido contra a vida, desespera de conhecer, ou seja, soçobrar no niilismo¹⁰⁴³. Neste contexto, Nietzsche considera a poética da impersonalidade de Flaubert, a necessidade metafísica de Wagner ou os romances objectivos dos Goncourt como uma arte que procura a expressão a todo o custo, uma procura desesperada do efeito e de uma embriaguez que provém da fraqueza da vontade e da procura de paliativos para esse

¹⁰³⁹ EH “Por que sou tão sábio” 6.

¹⁰⁴⁰ Cf. FP 1884 25[382] (KSA 11, 111-112): “O homem mal conseguido conserva-se muito mais longamente e piora a raça: por isso, o homem é, em relação aos animais, o animal mais doente.”

¹⁰⁴¹ FP 1888 15[31] (KSA 13, 426-427).

¹⁰⁴² FP 1888/1889 14[75] (KSA 13, 255-256).

¹⁰⁴³ A este respeito, cf. FP 1888/1889 14[86] (KSA 13, 264-265). Neste contexto, Giuliano Campioni defendeu que “a vontade de ciência e a vontade social têm a mesma matriz: a fraqueza, o medo do ignoto”, o que vale também para a procura de objectividade dos romancistas parisienses. Cf. CAMPIONI, Giuliano, *Sulla strada di Nietzsche*, ETS, Pisa, 1993 (p. 175).

enfraquecimento¹⁰⁴⁴. No misticismo, na poética da impersonalidade, na fidelidade obsessiva ao dado, na procura da transcendência, os artistas românticos e naturalistas procuram uma libertação momentânea da própria fraqueza, ou seja, procuram a quietude, o repouso¹⁰⁴⁵. No romantismo e no naturalismo Nietzsche vê, portanto, o sinal de uma degeneração fisiológica. Por isso, como iremos esclarecer melhor, o significado das críticas de Nietzsche à arte romântica são “objecções fisiológicas”, e a estética deve tornar-se fisiologia da arte.

Mas se critica o realismo e o naturalismo na arte, Nietzsche insurge-se também contra a tradição da estética moderna, que procurou esvaziar a arte do seu conteúdo extra-artístico, transformando-a numa esfera de actividade auto-referencial¹⁰⁴⁶. Nietzsche considera que esta concepção da arte é mais uma forma de ascetismo e, nesse sentido, um exercício da vontade de poder, tal como as restantes formas de ascetismo, e não a sua suspensão. *L’art pour l’art* revela, como diz no *Crepúsculo dos Ídolos*, “o domínio do preconceito”, pois mesmo excluindo da arte “a prédica moral”, não se segue daí que a arte não tenha sentido, que seja “um verme que morde a sua cauda”¹⁰⁴⁷. Toda a arte “louva”, “glorifica”, “escolhe”, “fortalece ou debilita certos juízos de valor”, pois o instinto mais profundo do artista visa a vida, “uma

¹⁰⁴⁴ Como esclarece Chiara Piazzesi, *op.cit.*

¹⁰⁴⁵ Cf. FP 1886-1887 5[50] (KSA 12, 201-204) e 7[7] (KSA 12, 284-290) sobre o “desejo de nada” em que se transforma “a fê romântica no amor e no futuro”, que é um desejo de anulação de si: incapazes de enfrentar o colapso das próprias esperanças, os românticos procuram outras ou uma solução transcendente para a ausência de sentido que reina no mundo.

¹⁰⁴⁶ Matthew Rampley defende que, nessa linhagem estética, Nietzsche visa também o musicólogo Eduard Hanslick, que encontrou, de resto, inspiração em Kant para a sua estética do belo musical (cf. RAMPLEY, Matthew, *Nietzsche, aesthetics and modernity*, Cambridge University Press, 2000, capítulo 6, p. 166-189), mas, no seu estudo sobre a estética musical de Nietzsche, Éric Dufour chama a atenção para o facto de, na concepção formalista da música, onde a música é uma linguagem não significante, a noção de “forma” ser diferente da kantiana, pois significa a estrutura da obra. Para Hanslick, na música a forma é o conteúdo e a beleza de uma obra musical, é a estrutura musical da peça, a sua organização melódica, harmónica e rítmica, consistindo a obra numa organização de sons sem relação com uma esfera extra-musical (nem metafísica, nem sentimental). Assim, o belo musical não se encontra no efeito que produz no ouvinte, nem na adequação entre a estrutura musical e a expressão de uma paixão, mas na estrutura melódica, harmónica e rítmica do próprio objecto, de modo que só uma análise técnica nos permite qualificar uma obra de bela. Neste sentido, verifica-se uma distância em relação à estética kantiana porque o belo não é um sentimento do sujeito, mas uma propriedade do objecto, o que parece ir ao encontro da leitura de Rampley. Cf. DUFOUR, Éric, *L’esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005 (Cap. III, “A estética formalista: Do belo musical de Hanslick” p.181-196). Ainda para uma análise da estética musical hanslickiana que sublinha a importância da ideia da afinidades electivas de Goethe para o musicólogo (que as encontrava nas relações entre os sons musicais), e também sobre a importância do movimento das formas sonoras para Hanslick, maior do que as próprias formas sonoras, cf. GOEHR, Lydia, *Elective affinities. Musical essays on the history of aesthetic theory*, Columbia University Press, New York, 2008 (Cap. I “Doppelbewegung: The musical movement of philosophy and the philosophical movement of music” (p.1-44).

¹⁰⁴⁷ CI Incursões de um Extemporâneo 24.

desiderabilidade de vida”, mesmo quando as obras apresentam “fealdade, dureza, confusão da vida”, como é o caso da tragédia¹⁰⁴⁸. Esta última não é um apelo à resignação, como defendeu Schopenhauer, pois o que o artista trágico comunica é “o estado sem temor perante o terrível e o enigmático”, um “estado vitorioso”¹⁰⁴⁹. Enquanto transfiguração, resultado da embriaguez, intensificação da força afectiva de vida, nenhuma arte é pessimista, como escreve Nietzsche num fragmento póstumo de 1888, ela é “afirmação, benção, divinização da existência” resultante da embriaguez, porque nela todas subtilezas, todas as *nuances* e graus da aparência surgem mais nitidamente:

“Pessimismo na arte? O artista ama progressivamente por si próprios os meios pelos quais o estado de embriaguez se dá a conhecer: a extrema subtileza e sumptuosidade das cores, a clareza da linha, a *nuance* dos tons: aquilo que é distinto quando nas circunstâncias normais falta a distinção; na medida em que recordam as intensificações extremas de força, todas as coisas distintas, todas as *nuances*, redespertam este sentimento de embriaguez; o efeito das obras de arte é suscitar o estado no qual se cria arte, a embriaguez; o essencial na arte continua a ser o seu aperfeiçoamento existencial, o fazer nascer a perfeição e a plenitude. A arte é essencialmente afirmação, benção, divinização da existência... O que significa uma arte pessimista?... Não é isso uma contradição? — Sim. Schopenhauer erra quando coloca determinadas obras de arte ao serviço do pessimismo. A tragédia não ensina a resignação... Apresentar as coisas terríveis e problemáticas é já um instinto do poder e do domínio no artista: ele não as teme... Não existe nenhuma arte pessimista... A arte afirma. Job afirma.”¹⁰⁵⁰

Vimos atrás que o perigo de uma intelectualização dos sentidos na arte significa, precisamente, um empobrecimento desta capacidade de afecção e do refinamento na percepção das *nuances*, que Nietzsche considerava que distinguia a embriaguez dos homens modernos da dos antigos. Dissemos ainda que reabilitação dos sentidos surge como uma tarefa urgente no contexto da cultura artística e filosófica moderna, pois dela depende a capacidade de embriaguez, a intensificação do amor pela vida que Nietzsche entendeu ter estado na origem da invenção platónica da dialéctica, como vimos também acima. Os poderosos instintos de Platão, novamente mencionados no *Crepúsculo dos Ídolos* e sentidos pelo próprio como um perigo, a sua embriaguez erótica, foi dominada pelo seu instinto artístico, pela força plástica que, transfigurando-a numa forma filosófica, lhe proporcionava o prazer mais intenso associado ao sentimento do aumento do poder, de acordo com a lógica da

¹⁰⁴⁸ *Idem.*

¹⁰⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁵⁰ FP 1888 14[47] (KSA 13, 241).

vontade de poder e do afecto de comando, e que consistia no prazer de pensar segundo uma forma, no prazer na criação de uma forma que domina o que lhe resiste. Nietzsche explica-o num fragmento póstumo de 1886/1887, onde fala da inversão a que Platão subverteu os valores de realidade e aparência porque, enquanto “artista” que era, Platão amava, na verdade, as aparências:

“NB. O «elemento criador», a que profundidade mergulha ele? Por que razão está toda a actividade, mesmo a de um sentido, ligada ao prazer? Porque antes havia um bloqueamento, um constrangimento? Ou porque todo o agir é um superar, um tornar-se senhor, e porque procura um crescimento do sentimento de poder? — O prazer de pensar. — No fim de contas não é apenas o sentimento de poder, mas o prazer em criar e no criado: pois toda a actividade chega à nossa consciência como consciência de uma «obra»

Valor da verdade e do erro

Um artista não suporta nenhuma realidade, desvia dela o olhar, pensa seriamente que o que uma coisa vale é o resto semelhante às sombras que se obtém a partir das cores, da forma, do som, dos pensamentos, ele acredita que quanto mais uma coisa, um homem, se torna subtil diluída volátil tanto mais aumenta o seu valor: quanto menos real, tanto mais valor. Isto é platonismo: que, porém, ousou ainda mais uma audácia nesta inversão: — media o grau de realidade pelo grau de valor e dizia: quanto mais «ideia», mais ser. Invertia o conceito de «realidade» e dizia: “o que considerais real é um erro e aproximamo-nos tanto mais da verdade quanto mais nos aproximarmos da «ideia»”. — Compreende-se isto? Foi o maior rebaptismo: e como foi retomado pelo cristianismo, já não compreendemos esta coisa estranha. No fundo, enquanto artista que era, Platão preferiu o parecer ao ser: e portanto a mentira, a invenção à verdade, o irreal ao existente, — mas estava tão convencido do valor da aparência que lhe atribuía todos os atributos «ser», «causalidade» e «bondade», verdade, em suma, tudo aquilo a que atribuimos valor.

O próprio conceito de valor pensado como causa: primeiro ponto de vista. O ideal, dotado de todos os atributos que honram: segundo ponto de vista.”¹⁰⁵¹

O poder dos sentidos e dos afectos de Platão era tal, que, de acordo com Nietzsche, aquele transformou tudo em aparência, quer dizer, em “ideia”, “mentira”, porque era à plenitude sensorial das aparências que atribuía maior valor. Assim, segundo Nietzsche, o platonismo resultou de uma embriaguez criadora que transfigurou a realidade num mundo irreal, ideal, onde os aspectos mais valiosos da realidade foram potenciados e intensificados através de um movimento de domínio dos próprios instintos do filósofo, do qual resultou uma inversão entre verdade e mentira. É em virtude da força da sua embriaguez que todos os artistas vivem num

¹⁰⁵¹ 1886/1887 7[2] (KSA 12, 251-253).

“mundo invertido”, como escreve ainda Nietzsche noutro texto póstumo, ou seja, eles sentem as formas como sendo as próprias coisas¹⁰⁵², não porque queiram negar as coisas, mas em virtude do poder da força transfiguradora e afirmadora, em virtude do seu amor pela vida. Se Platão, que era, segundo o texto citado, “artista”, condenou a arte, se ele foi “o maior inimigo da arte que a Europa até hoje produziu” e se “o verdadeiro antagonismo, o antagonismo completo” foi “Platão contra Homero”, isso deveu-se ao facto de o instinto de Platão ter compreendido que a arte “santifica a mentira” e que nela “a vontade de enganar tem a boa consciência do seu lado”¹⁰⁵³. Ou seja, o artista Platão foi corrompido pelo ideal ascético (“nada é mais corruptível do que um artista”, como iremos esclarecer melhor), sendo-lhe intolerável a ideia de que os artistas mentem, de que o valor das aparências é ele próprio aparente, resultado de um estado de embriaguez, de um desejo poderoso, e não valioso em si mesmo, real em si.

Para Nietzsche, porém, não há valores em si, arte em si, belo em si. A arte não é pela arte, mas pela vida, ela traduz um amor e um desejo de vida, tal como a “objectividade” deve resultar de um amor pelo ver as coisas e não da crença na existência em “coisas em si”. Não existem coisas em si, e também o “belo em si é uma fantasmagoria”¹⁰⁵⁴, “mero idealismo”¹⁰⁵⁵. As coisas nunca são belas em si mesmas¹⁰⁵⁶, a beleza é uma humanização do mundo, pois “no belo, o homem toma-se por medida da perfeição”, “adorando-se a si mesmo”, esquecendo que é ele a causa dessa beleza¹⁰⁵⁷. Toda a beleza resulta da força das “nossas categorias estéticas humanas” para dominar o mundo, e a capacidade do ser humano em o conseguir

¹⁰⁵² FP 1887/1888 11[3]: “É-se artista pelo preço de se sentir aquilo que todos os não-artistas chamam «forma» como conteúdo, como «a própria coisa». Por isso pertence-se sem dúvida a um mundo invertido: pois a partir daí o conteúdo torna-se para nós qualquer coisa puramente formal, — inclusivamente a nossa vida.” (KSA 13, 10). Nietzsche regressa a esta ideia pouco tempo depois, reescrevendo o texto nos seguintes termos: “É-se artista a troco de se sentir aquilo que os não artistas chamam forma como conteúdo, como a própria coisa. Pertence-se assim certamente a um mundo invertido.” FP 1888 18[6] (KSA 13, 533).

¹⁰⁵³ GM III 25. De acordo com Brigitte Scheer, o momento da esteticização explícita da arte no pensamento de Nietzsche nasce, justamente, quando ela se deixa de se conceber como expressão da verdade, o que implica que a proveniência sensível tem de ser levada a sério. Esta interpretação parece-nos justa, adequando-se ao acto criador de configuração que está em jogo na vontade de poder. Neste sentido, subscrevemos a tese da comentadora segundo a qual, para Nietzsche, “o tornar-se sensível do sensível tem de ser realizado na experiência estética”. Cf. SCHEER, Brigitte, “*Das Verhältnis von Ästhetik und Ethik im Denken Nietzsches*” in GREINER, B./ MOOG-GRÜNEWALD, M. (Hg.), *Etho-Poetik, Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderung, Abgrenzungen*, Bonn, 1998 (p. 51-68).

¹⁰⁵⁴ CW Epílogo (KSA 6, 50).

¹⁰⁵⁵ EH Por que escrevo tão bons livros 4.

¹⁰⁵⁶ GC 299.

¹⁰⁵⁷ CI Incursões de um Extemporâneo 19.

prova que, se o homem é o animal mais cruel e mais cruel também consigo mesmo¹⁰⁵⁸, se ele é um “animal doente”¹⁰⁵⁹, se o ser humano é o animal mais mal conseguido, mais doentio e que mais se afastou dos seus instintos¹⁰⁶⁰, há porém razões para o amor de Dioniso e Zaratustra pelos homens¹⁰⁶¹: eles são também os animais mais valentes, astutos e admiráveis¹⁰⁶², capazes de admiração, veneração e adoração da sua espécie quando criam a beleza, da qual Nietzsche faz, por duas vezes, “a mais bela apologia”:

“Toda a beleza, todo o carácter sublime que atribuímos às coisas reais e imaginárias, quero reivindicá-los como propriedade e produto do homem: como a sua mais bela apologia. O homem enquanto poeta, pensador, deus, amor, poder — a real generosidade com que se ofereceu a todas as coisas para se empobrecer e sentir miserável! Isso foi até aqui o seu maior desinteresse, o admirar-se e adorar e saber dissimular que foi ele quem criou aquilo que admira.”¹⁰⁶³

Beleza e grande estilo: contra a “arte das obras de arte”

Depois do que foi dito, convém fazer ainda alguns esclarecimentos que nos conduzirão a perceber de modo mais adequado as críticas de Nietzsche à arte do seu tempo. Como vimos, no contexto da fisiologia da arte a beleza pertence, para Nietzsche, à categoria dos valores biológicos do benéfico, intensificador da vida. Enquanto vontade de poder, nada é neutro para o ser humano, ou seja, o encontro com as coisas gera um estado fisiológico ou um estado estético, que corresponde no organismo a um sentimento de bem estar ou de mal estar, de prazer ou dor que são a superfície de estados fisiologicamente complexos e a expressão da avaliação dos efeitos dos contactos entre forças. Ao bem estar e ao mal estar correspondem, assim, o juízo « belo » ou « feio », aceitação ou renúncia, sim ou não. Neste contexto, o juízo estético exprime um estado do organismo e pode indicar se esse estado corresponde a uma abundância ou a uma pobreza de vida¹⁰⁶⁴. A beleza é sentida como aumento do

¹⁰⁵⁸ Za III “O convalescente”

¹⁰⁵⁹ GM III 13 e 28.

¹⁰⁶⁰ AC 11.

¹⁰⁶¹ Za Prólogo e PBM 295.

¹⁰⁶² CI “Incursões de um Extemporâneo” 32.

¹⁰⁶³ FP 1887/1888 11[87] (KSA 13, 41). Esta nota é outro exemplo de um texto que Nietzsche reescreve a partir de uma nota do ano de 1881. Cf. FP 1881 12[34] (KSA 9, 582).

¹⁰⁶⁴ Para Mathieu Kessler, “o *Crepúsculo dos Ídolos* define a beleza como o único objecto da fisiologia da arte”, a qual só pode aceitar a dimensão apolínea e recusa o “feio e o desarmónico que o *Nascimento da Tragédia* integrava no seu discurso”. Cf. KESSLER, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, op.cit., p. 112-114. No estudo já citado, Chiara Piazzesi contraria esta interpretação, sustentando que com a

sentimento de poder, e neste sentido o belo é supremamente interessado e dependente dos instintos, mas como indicador de um domínio dos mesmos através da força plástica, e não como uma excitação mórbida e estéril dos sentidos. Um outro nome que Nietzsche dá a esta força plástica aplicado ao âmbito estrito da arte é “grande estilo”, expressão usada pela primeira vez no §96 do *Viandante e a sua sombra*¹⁰⁶⁵ e que se tornará recorrente nos últimos textos, em particular nos fragmentos póstumos. A beleza é sintomática de uma força de domínio, que a partir de *Humano, demasiado humano* Nietzsche começa a atribuir a uma arte que designa como “clássica” por oposição à arte romântica, à maneira como vimos que o faz no §370 da *Gaia Ciência*. E também de modo análogo ao que é dito nesse texto, também no que à arte diz respeito o termo “clássico” não pertence, para Nietzsche, a uma época histórica definida: “Clássico e romântico. Tanto o espírito clássico como o romântico — ambas as espécies existem sempre — trazem consigo uma visão do futuro: mas a primeira tem-na a partir da força da sua época, a segunda a partir da sua fraqueza.”¹⁰⁶⁶ É nesta segunda categoria que Nietzsche inclui a arte do seu tempo, e todas as críticas que dirige à arte desinteressada, à arte pela arte, à ideia do belo em si remetem para a fraqueza instintiva dos artistas, que não apenas se socorrem de teses filosóficas que contrariam asceticamente o poder da arte, como ainda, influenciados pelas mesmas doutrinas, depreciam o que a própria arte lhes pode ensinar:

fisiologia da arte Nietzsche não pretende fazer uma legitimação fisiológica dos fenómenos ou juízos estéticos, mas a sua genealogia, e nesta incluem-se as manifestações artísticas da fealdade. A comentadora mostra que o interesse por artistas decadentes como Zola e os Goncourt, cujas obras mostram, segundo Nietzsche, coisas feias pelo prazer nessa fealdade, demonstra que mesmo quando é arte decadente, a arte é afirmativa, depende dos instintos que sustentam a conservação da existência (neste caso, os instintos ligados a um certo tipo de prazer na crueldade). A questão da fealdade na arte tem, portanto, a ver com o que ela significa para o espectador e com o modo com que o artista a trata, e Piazzesi mostra que esta segunda questão é um desenvolvimento da questão posta por Kessler (o artista trata o feio?) e é o problema de toda a arte da decadência, cuja definição não deriva apenas da definição do que seja uma arte sã enquanto seu contrário. Só o feio que é próprio da arte que nasce da ausência de força, de um estado fisiológico empobrecido, degenerado — da arte da *décadence* —, suscita no espectador a impressão do perigo, a ameaça do indomável, ao contrário da tragédia que, tanto no *Nascimento da Tragédia*, como no *Crepúculo dos Ídolos*, não tem um efeito deprimente, transfigurando a desarmonia e fazendo-a aparecer como dominada. Assim, esta capacidade de manejar o terrível de um modo tranquilizador depende do artista que gera a obra de arte, da sua saúde, da sua fisiologia. Piazzesi conclui: “Embora conscientes de todas as inegáveis diferenças que tornam heterogêneas as duas fases do pensamento de Nietzsche, estamos certos de poder ainda assim encontrar uma continuidade profunda na estética nietzschiana a respeito dos princípios, ou melhor, dos instintos que se manifestam e realizam na actividade estética.” PIAZZESI, Chiara, *Fisiologia dell’arte e della decadenza*, op. cit., p. 205.

¹⁰⁶⁵ “O grande estilo aparece quando o belo alcança a vitória sobre o que é tremendo (*Ungeheuer*).” (KSA 2, 596)

¹⁰⁶⁶ VS 217 (KSA 2, 652).

“Em que tipo de filosofia se arruína a arte. — Quando as nuvens de uma filosofia metafísico-mística conseguem tornar opacos todos os fenómenos estéticos, segue-se que também eles se tornam inapreciáveis à luz uns dos outros, porque cada um se torna inexplicável. Mas se não forem comparados mais uma vez uns com os outros com vista à apreciação, surge então uma completa não-crítica (*eine vollständige Unkritik*), um cego deixar-fazer; e daí por sua vez uma diminuição constante do comprazimento na arte (a qual só se distingue da crua acalmia de uma necessidade através de um gosto e discriminação elevados e afinados). Mas quanto mais diminui o comprazimento, mais se converte novamente o desejo de arte em fome vulgar, a qual o artista tem de remediar através de alimentos cada vez mais grosseiros.”¹⁰⁶⁷

A reabilitação dos sentidos vai assim a par com a exigência de um refinamento do gosto artístico que permita apreciar o valor de cada obra, comparar, conhecer. Esta ideia insere-se no contexto da crítica de Nietzsche à pretensão de originalidade absoluta e à desvalorização da história e das convenções artísticas como condição de possibilidade de toda a criação. Em *Humano, demasiado humano* Nietzsche declara que “é quando a arte se veste com o tecido mais usado que melhor a reconhecemos como arte”¹⁰⁶⁸, e define “a verdadeira cabeça original” não como aquela que vê algo novo, “mas o antigo, há muito conhecido, visto por todos, mas não visto como novo.” Assim, o “primeiro descobridor” é “o acaso”¹⁰⁶⁹, quer dizer, um olhar conhecedor, habituado a observar, que subitamente descobre qualquer coisa que “ainda não tem nome, conquanto esteja à vista de todos”¹⁰⁷⁰. É assim que Nietzsche explica a liberdade artística de Homero, como dissemos já anteriormente, declarando que aquilo a que se chama “invenção” artística resulta, na verdade, sempre da transmissão de um conjunto de fórmulas e regras, no meio das quais o poeta teve de “dançar”, acrescentando ele próprio “novas convenções para os artistas vindouros”: “Foi essa a escola educadora dos poetas gregos: deixar, em primeiro lugar, que se impusesse uma coacção múltipla através dos poetas precedentes; depois acrescentar a invenção de uma nova coacção, impô-lo a si mesmo e vencê-lo com graça: de modo a que fossem notadas e admiradas quer o constrangimento, quer a vitória.”¹⁰⁷¹ O que encontramos aqui, assim, descrito não é mais do que a lógica do afecto de comando que analisámos atrás, e que Nietzsche vê enfraquecida na arte do seu tempo. A arte moderna aparece-lhe corrompida pela metafísica e pela intelectualização de que falámos atrás, e em

¹⁰⁶⁷ OSM 28 (KSA 2, 392).

¹⁰⁶⁸ HH 179 (trad.mod.).

¹⁰⁶⁹ OSM 200 (KSA 2, 465).

¹⁰⁷⁰ GC 261.

¹⁰⁷¹ VS 140 (KSA 2, 612).

resultado disso assiste-se ao seu uso como um narcótico que empobrece a experiência e debilita os sentidos¹⁰⁷². Ou seja, em vez de conferir à afectividade o seu lugar na hierarquia da multiplicidade que constitui o ser humano, a arte moderna suscita uma falsa sentimentalidade e uma hiper-sensibilidade descontrolada que “tornam faminto em vez de acalmarem a fome”¹⁰⁷³ e corrompem o estilo:

“Uma razão principal para a corrupção do estilo. Desejar demonstrar mais sentimentos por uma coisa do que os que realmente se tem corrompe o estilo, quer na linguagem, quer na arte. Toda a grande arte tem, antes, a tendência oposta: tal como qualquer homem moralmente consequente, gosta de deter os sentimentos no seu curso e não lhes permite correr para a sua conclusão. Esta modéstia que mantém os sentimentos apenas metade visíveis pode ser observada, por exemplo, em Sófocles; e parece que se transfigura o aspecto dos sentimentos quando estes se apresentam como mais sóbrios do que o que são.”¹⁰⁷⁴

Ora, de acordo com o que vimos, a beleza é exactamente o contrário desta corrupção do estilo, quer dizer, ela é uma imagem selectiva do mundo que domina as forças instintivas, e que é o oposto do estilo “bombástico”, “pomposo”¹⁰⁷⁵, “sobrecarregado”¹⁰⁷⁶ dos modernos. A beleza é mais difícil do que a “monstruosidade” (*Ungeheuerlichkeit*) que age como narcótico¹⁰⁷⁷. Ao contrário do que foi defendido por alguns comentadores, e no prolongamento do que defendemos na Primeira Parte, no pensamento de Nietzsche não se encontra uma verdadeira discussão sobre as categorias do belo e do sublime, nem se pode querer decidir se Nietzsche dá primazia ao primeiro ou ao segundo, embora fale do sublime em termos

¹⁰⁷² Como defende Matthew Rampley, Nietzsche vê este processo também nas artes visuais (o que se pode verificar nas passagens que dedica ao contra-exemplo de Rafael, por exemplo, em VS 73, GC 313 ou CI “Incursões de um Extemporâneo” 9), e para este comentador a preferência de Nietzsche por uma certa sobriedade estilística e estética, por aquilo a que chama “classicismo” e pela exemplaridade da arte grega não corresponde a nenhum tipo de conservadorismo. Subscrevemos inteiramente esta ideia, que vários textos de Nietzsche a respeito da arte que deseja nos parecem apoiar. Um exemplo pode ser encontrado no Epílogo de Nietzsche contra Wagner, onde Nietzsche afirma: “se nós, convalescentes, ainda precisamos de uma arte, pois é de uma outra arte — uma arte trocista, leve, volátil, divinamente não aborrecida, divinamente artística, como uma chama pura ardendo num céu sem nuvens, uma arte para artistas, somente para artistas! Tornamo-nos, assim, mais entendidos naquilo que é, em primeiro lugar, necessário, na alegria (*Heiterkeit*), em cada alegria (*Heiterkeit*), meus amigos!...” Cf. RAMPLEY, Matthew, *Nietzsche, aesthetics and modernity*, op.cit., Cambridge University Press, 2000 (Capítulo “Wagner, modernity and the problem of transcendence”, p. 110-134). A respeito do uso da noção de “clássico” por Nietzsche, cf. ainda PIAZZESI, Chiara, *Fisiologia dell’arte e della décadence*, op.cit., cap. “Arte e fisiologia: la salvezza nel «classico»” (p. 273-285).

¹⁰⁷³ OSM 123 (KSA 2, 430).

¹⁰⁷⁴ VS 136 (KSA 2, 611).

¹⁰⁷⁵ A 332 (KSA 3, 234).

¹⁰⁷⁶ OSM 117 (KSA 2, 427).

¹⁰⁷⁷ OSM 118 (KSA 2, 427).

críticos, como vamos ainda mostrar¹⁰⁷⁸. Se há, em Nietzsche, lugar para um paradigma da beleza, esse lugar insere-se no contexto da hipótese da vontade de poder e diz respeito ao instinto de domínio numa tensão de forças múltiplas. Quer dizer, a beleza diz respeito a uma configuração instintiva que visa a conquista e a intensificação, no sentido da transfiguração plástica que temos vindo a descrever, e aparece a Nietzsche como sintomática de uma cultura onde a arte reflecte uma saúde dos instintos, uma capacidade de domínio que é alcançada na tensão entre as forças e as formas. Este domínio é um poder tranquilo, uma soberania, uma “indiferença apaixonada” que se exige ao artista, como diz num texto póstumo de 1887¹⁰⁷⁹. Isto significa a antítese exacta do que Nietzsche vê quer nos artistas, quer nos espectadores da cultura moderna europeia, e em particular no culto do sublime. Um texto que consideramos paradigmático a este respeito é a passagem de *Assim falava Zaratustra* intitulada “*Dos sublimes*”¹⁰⁸⁰. Zaratustra conta como encontrou um homem sublime, que “ainda não descobrira o riso, nem a beleza”, e voltava para casa, com um ar sombrio, da floresta do conhecimento onde tinha ido à caça. Zaratustra vê, por detrás da seriedade daquele homem que lutara com animais ferozes, “um outro animal feroz, uma fera não dominada”, “um tigre pronto a saltar”. Aquele homem é “um penitente do espírito”, que não se desviou ainda de si próprio e despreza a terra, ou seja, que não se superou a si mesmo. A paixão deste herói “ainda não se acalmou na beleza” porque “é precisamente para o herói que o belo é de todas as coisas a mais

¹⁰⁷⁸ Uma defesa do sublime ao longo do pensamento de Nietzsche é sustentada, por exemplo, por Achim Geisenhanslücke, que vê uma continuidade entre o *Nascimento da Tragédia* e o último pensamento de Nietzsche, considerando que as suas ideias a respeito do belo visam apenas denunciar um “falso sublime”, em especial na arte de Wagner, e que a categoria do belo serve apenas para mostrar que “sob a superfície da beleza do apolíneo se esconde o sublime” Cf. GEISENHANSLÜKE, Achim, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, Paris, 2000 (p.125). Outro comentador que sustenta que o sublime é a categoria estética que Nietzsche privilegia ao longo da sua obra é Julian Young, cuja tese segundo a qual as palavras de Nietzsche sobre a tragédia no último capítulo do *Crepúsculo dos Ídolos* retomam a ideia de que a tragédia traz uma consolação metafísica através de uma experiência do sublime nos parece dificilmente sustentável no contexto do que temos vindo a desenvolver acerca das passagens de Nietzsche sobre a beleza, e também sobre as passagens que Nietzsche dedica ao belo no *Crepúsculo dos Ídolos*. Cf. YOUNG, Julian, *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992 (Cap. 5, p. 117-147).

¹⁰⁷⁹ FP 1887 10[40] (KSA 12, 475).

¹⁰⁸⁰ Za II “Dos Sublimes”. No texto “*Nietzsches ästhetische Revolution*”, Volker Gerhardt discute esta passagem de Za, e aproxima a noção nietzschiana de beleza da de Kant, no sentido em que para ambos os filósofos o sentimento estético se liga com a intensificação de um sentimento vital. Gerhardt distingue, porém, os problemas diferentes que ocuparam Nietzsche e Kant: Nietzsche não estava preocupado com a questão das condições de universalidade do juízo estético, mas com o modo como a arte se relaciona com a nossa vida, donde o seu afastamento do critério kantiano do desinteresse e a sua exigência em olhar para as obras de arte do ponto de vista do artista. Cf. GERHARDT, Volker, *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Reclam, Stuttgart, 1988 (p. 12-45).

difícil”. A beleza é a *Gegenkraft*, a contra-força do heroísmo que quer a verdade, ela é, como a *Heiterkeit*, o que contrabalança a dor e a paixão do conhecimento¹⁰⁸¹. Só no fluxo e refluxo, só nesse ritmo das forças em tensão o homem se enobrece, como vimos acima, e faltando uma delas, como diz Nietzsche no fragmento póstumo que citámos atrás, o homem perece¹⁰⁸².

Acontece que, se “é com travões e celestiais fogos-de-artifício que se tem de falar aos sentidos entorpecidos e adormecidos”, “a voz da beleza fala baixinho”¹⁰⁸³. Isto significa várias coisas que interessa esclarecer. Em primeiro lugar, significa que é preciso aprender a amar a beleza, ou melhor, que é preciso a aprender a amar em geral, como diz Nietzsche numa passagem da *Gaia Ciência* que comentaremos em seguida, e onde se trata de música e auto-conhecimento. Ou seja, se a beleza fala baixinho, temos de aprender a ouvi-la, temos de refinar o ouvido de modo a identificá-la quando nos aparece. Isto implica que a beleza é lenta, que “o género mais nobre de beleza não é aquele que arrebatava de repente, que não faz ataques impetuosos e arrebatadores (esse género provoca facilmente o tédio), mas sim aquele que se insinua lentamente e que, quase inadvertidamente, trazemos em nós”¹⁰⁸⁴. Se a beleza tem que ver com domínio, intensificação e embriaguez, como se viu antes, ao contrário do que acontece com o sublime (que arrebatava, esmaga, subjuga os sentidos), a acção do belo é mais subtil, não quer esgotar os sentidos daquele que o acolhe, mas mantê-los num constante movimento de auto-superação, alargá-los, levá-los longe, seduzi-los para uma atenção que não se esgota no efeito de um contacto, precisamente porque pressupõe que esse contacto é um contacto de resistências, de acordo com a lógica da vontade de poder. A beleza exerce uma *actio in distans*, ela não requer tanto adesão como a manutenção da distância que permite a continuação do jogo de

¹⁰⁸¹ No recente estudo intitulado *Nietzsche. La morale dell'eroe*, Giuliano Campioni analisa a temática do heroísmo ao longo do pensamento de Nietzsche partindo da sua declaração em EH: “Eu sou o oposto de uma natureza heróica” (EH “Por que sou tão perspicaz “9). O estudo mostra como Nietzsche acaba por desmascarar o heroísmo como “a disponibilidade da vítima para se deixar usar por fins que a transcendem, que não são seus”. Mencionado a passagem de Za sobre os sublimes, Campioni esclarece ainda que “o heroísmo é a boa vontade da superação absoluta de nós próprios e pertence ao homem superior, à figura do decadente depois da morte de Deus e que com o seu fim prepara a inversão dos valores e a via para o indivíduo soberano. A esta tensão extrema, agonística, que caracteriza a vontade heróica, própria dos «sublimes»”, Nietzsche contrapõe, no *Zarathustra*, a forma pacificada, a beleza que aprendeu o sorriso.” Cf. CAMPIONI, Giuliano, *Nietzsche. La morale dell'eroe*, Edizioni ETS, Pisa, 2008 (em particular, o primeiro capítulo, “*Agonismo «inattuale» e critica della «morale eroica»*” (p. 15-69).

¹⁰⁸² FP 1881 11[162] (KSA 9, 503-504). Cf. tradução em Anexo.

¹⁰⁸³ Za II “Dos virtuosos”.

¹⁰⁸⁴ HH 149 (trad. mod.).

forças¹⁰⁸⁵. Isto vale para também a beleza artística, que não está toda contida na “arte das obras de arte”, como diz Nietzsche, pois a arte deve “embelezar a vida” e diante desta “enorme tarefa da arte, aquilo a que se chama arte, a arte das obras de arte é apenas um apêndice (...) Mas hoje começamos normalmente pelo fim, penduramo-nos na cauda da arte e pensamos que a arte das obras de arte é o que realmente deve melhorar e transformar a vida (...) como se começássemos a refeição pela sobremesa (...)”¹⁰⁸⁶. Nesta tendência Nietzsche vê um declínio do poder de glorificação da vida que a arte teve por função noutros tempos, e a essa “arte superior” de outrora Nietzsche chama a “arte das festas”, que vê perdida entre os homens modernos:

“Para que serve toda a arte das nossas obras de arte se perdemos essa arte superior, a arte das festas? Antigamente todas as obras de arte eram expostas nas grandes vias triunfais da humanidade como monumentos comemorativos de momentos superiores e felizes. Agora usam-se obras de arte para atrair os pobres seres exaustos e doentes para fora da via dolorosa da humanidade, para lhes proporcionar um momentozinho de prazer, uma pequena embriaguez e loucura.”¹⁰⁸⁷

A “disposição festiva” dos modernos é “sentirem-se subjugados”, “enfiarem-se no fundo de um sentimento como num turbilhão”, “deixarem arrancar-lhes as rédeas das mãos e contemplar um movimento que os leva não sabem para onde”, “privados de todo e qualquer poder”¹⁰⁸⁸. O desejo dos homens modernos é “recuperar a impotência”, abandonando-se por um instante “a uma impressão que devora e esmaga tudo”¹⁰⁸⁹.

É esta tendência que Nietzsche vê na arte de Wagner, uma arte do efeito, uma arte da “grandeza, do sublime, do gigantesco”, pois “é mais fácil ser gigantesco do que belo”¹⁰⁹⁰. Se Wagner é “o artista da *décadence*”, o “*décadent* típico”¹⁰⁹¹, a sua

¹⁰⁸⁵ No § 59 da GC, Nietzsche define a “ação à distância” como a que é própria das mulheres, e o texto recorda-nos os poderes sedutores do canto das sereias de que Ulisses se protegeu, fazendo pensar que a música é, talvez, a arte onde a ação à distância parece mais evidente, dada a invisibilidade que a caracteriza e que referimos atrás. É neste contexto que compreendemos a afirmação de Nietzsche segundo a qual “a música é mulher” (NW “Uma música sem futuro”). Para uma análise algo críptica deste parágrafo da GC, bastante enigmático ele próprio, como devemos reconhecer, cf. DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 2004, onde o autor discorre sobre a relação que Nietzsche estabelece entre a imagem da mulher a ideia de verdade como aparência. Uma análise recente do mesmo parágrafo e das imagens da mulher no pensamento de Nietzsche e sua relação com o conceito de verdade, foi publicado por MARTON, Scarlett, “*De la réalité au rêve. Nietzsche et les images de la femme*” in PIAZZESI, Chiara/CAMPIONI, Giuliano/WOTLING, Patrick (a cura di), *Lecture della Gaia scienza/Lectures du Gai Savoir*, Edizioni ETS, Pisa, 2010 (p. 277-293).

¹⁰⁸⁶ OSM 174 (KSA 2, 453-454).

¹⁰⁸⁷ GC 89.

¹⁰⁸⁸ A 271 (KSA 3, 212-213).

¹⁰⁸⁹ *Idem*.

¹⁰⁹⁰ CW 6 (KSA 6, 24).

preferência pelo sublime prova-o na medida em que as suas obras, cheias “do sublime, do profundo, do esmagador”, reenviam “apenas para uma lógica: o que nos abala é forte, o que nos exalta é divino, o que nos faz pressentir o inefável é profundo”, quer dizer, “sobretudo, nem um pensamento”¹⁰⁹², “não se resiste” aos estimulantes para gente esgotada que são “a brutalidade, o artifício e ingenuidade (a idiotia)”¹⁰⁹³. O sucesso de Wagner é o seu “sucesso sobre os nervos”¹⁰⁹⁴, o “*Sursum! Bumbum!*” do “sentimento elevado”¹⁰⁹⁵, que fazem crer que aquela música “é muito mais que música, infinitamente mais que música”¹⁰⁹⁶. As obras de Wagner não procuram a beleza de que o compositor se sabia incapaz¹⁰⁹⁷, pondo em primeiro plano um “isto significa”¹⁰⁹⁸ em vez de apelar para uma sensibilidade que distinguisse o jogo dos sons e, do ponto de vista temático, trazendo para a música os problemas da vida burguesa, os “problemas modernos”¹⁰⁹⁹, revelando nas pretensões sublimes o naturalismo e o realismo típicos da arte moderna. A incapacidade de dominar os afectos fez Wagner exarcebá-los de um modo doentio, pelo que a sua música “agrava o esgotamento, e é por isso que atrai seres frágeis e esgotados”¹¹⁰⁰, o público moderno. A arte de Wagner é, assim, considerada do ponto de vista fisiológico, um sintoma da modernidade e da sua “contradição fisiológica”¹¹⁰¹: a impotência e a fraqueza instintivas procuram o narcótico, a hipnose, agravando o seu mal¹¹⁰². Seduzindo os ouvintes com os efeitos da sua arte, Wagner “seduz os instintos niilistas” dirigindo-se aos sentidos de um modo que produz “o mesmo efeito que a ingestão reiterada de álcool”, “prevertendo os nervos”, de modo que a sensibilidade “se esgota e quebra o espírito”¹¹⁰³.

¹⁰⁹¹ CW 5 (KSA 6, 21).

¹⁰⁹² CW 6 (KSA 6, 24).

¹⁰⁹³ CW 5 (KSA 6, 23).

¹⁰⁹⁴ *Idem.*

¹⁰⁹⁵ CW 6 (KSA 6, 24).

¹⁰⁹⁶ CW 10 (KSA 6, 35).

¹⁰⁹⁷ CW 6 (KSA 6, 24).

¹⁰⁹⁸ CW 10 (KSA 6, 35).

¹⁰⁹⁹ CW 9 (KSA 6, 34).

¹¹⁰⁰ CW 5 (KSA 6, 22).

¹¹⁰¹ CW Epílogo (KSA 6, 52).

¹¹⁰² Como diz Nietzsche no fragmento póstumo 15 [91] de 1888: “Os grandes sentimentos, os arrebatamentos sublimes fazem parte, fisiologicamente falando, dos narcóticos: o abuso deles tem exactamente as mesmas consequências do que o abuso de um outro ópio – a debilidade nervosa.” (KSA 13, 460-461).

¹¹⁰³ CW Post-scriptum (KSA 6, 43).

No *Caso Wagner*, uma das críticas de Nietzsche é a de que a sua música não liberta o espírito, que ela impede a resistência e obriga a obedecer¹¹⁰⁴. Pelo contrário, a música de Bizet, considerada como a “antítese exacta de Wagner”, “torna o espírito livre”, “dá asas ao pensamento”, “torna fecundo”, pois nela fala “outra sensibilidade, outra alegria (*Heiterkeit*)”, uma “sensibilidade mais meridional”¹¹⁰⁵. Ou seja, ao contrário das obras de Wagner, a grandeza de *Carmen* está no facto de esta ópera se dirigir aos sentidos de uma forma tal, que eles se podem superar, gerar pensamentos, criar outras configurações a partir daquela que os afecta, transfigurá-la e transfigurar-se num jogo de contacto de resistências que não se anulam. Trata-se de uma música que torna “fecundo” porque toma o ouvinte “por inteligente, por músico”: “Enterro os meus ouvidos sob esta música (...) Parece que assisto ao seu nascimento. (...) E é curioso! no fundo, não penso nisso, ou não sei até que ponto penso nisso. Pois durante aquele tempo, muitos outros pensamentos me vêm à cabeça... Já alguém reparou a que ponto a música torna o espírito livre? Que dá asas ao pensamento? E que nos tornamos tanto mais filósofos quanto mais nos tornarmos músicos?”¹¹⁰⁶ O retrato que Nietzsche faz dos efeitos da música de Bizet corresponde ao alargamento do modo de sentir e de pensar já analisado acima, e que a música pode favorecer. Trata-se de um exercício de liberdade do espírito, suscitado por um tipo de afecção que não exige obediência, fusão, mas jogo contínuo de afectos e pensamentos que “ganha asas”, quer dizer, que se expande, cresce, se alarga, suscitando novos afectos e novos pensamentos, criando novas configurações de afectos, ao ponto de Nietzsche associar este jogo de audição da música com o exercício da filosofia.

Ora, também ao contrário das composições de Wagner, na *Carmen* Nietzsche encontra uma música leve, flexível, amável, refinada¹¹⁰⁷ que “constrói, organiza”, que possui um estilo. As obras de Wagner, em contrapartida, são o contrário do grande estilo: a sua duração desmesurada, a profusão de pormenores, a ausência de elaboração musical que priva a obra de unidade revelam a “impotência para encontrar um estilo”¹¹⁰⁸ e fazem da peça uma “recaída no caos”¹¹⁰⁹. Combatendo a beleza, almejando a grandiosidade e o gigantismo, a música de Wagner não suscita o

¹¹⁰⁴ CW 11 (KSA 6, 39).

¹¹⁰⁵ CW 2 (KSA 6, 15).

¹¹⁰⁶ CW 1 (KSA 6, 14).

¹¹⁰⁷ *Idem* (KSA 6, 13).

¹¹⁰⁸ CW 6 (KSA 6, 24).

¹¹⁰⁹ *Idem*.

sentimento de domínio, provocando antes um abandono à impotência e ao desequilíbrio nervoso, que são os sintomas mais claros do declínio da vontade de poder. Nele consiste também a incapacidade niilista de confrontar o sofrimento que utiliza a estratégia do culto do sentimental, que não é sintomático senão da necessidade de embrutecer, de se anestesiar para escapar à pobreza interpretativa e à incapacidade selectiva de criar perspectivas. Enquanto sintoma, Wagner não é a causa da *décadence*, mas agrava a doença. E como pergunta Nietzsche no §269 de *Aurora*, “não vedes que se apela à arte na qualidade de doentes tornais doentes os artistas?”¹¹¹⁰

O “problema do actor” e a “arte monológica”

Para completar o quadro das críticas que Nietzsche dirige a Wagner, iremos agora concentrar-nos noutro aspecto decisivo. Não se trata, em bom rigor, de uma crítica, mas de um diagnóstico: Nietzsche compreende que o “instinto dominante” de Wagner foi “o seu génio da exibição”, quer dizer, “Wagner não foi por instinto um músico”, mas um “actor”¹¹¹¹. É ainda neste diagnóstico que Nietzsche insere a ideia de que Wagner é o típico artista decadente, e para o compreender plenamente temos de regressar ao terceiro ensaio da *Genealogia da Moral* e à análise do significado da conversão de um artista ao ideal ascético, ou seja, “o facto de um artista se

¹¹¹⁰ KSA 3, 211.

¹¹¹¹ CW 8. Como sublinhou Müller-Lauter, já na quarta *Consideração Intempestiva* Nietzsche falara do “dom inato” de actor de Wagner, que “abriu através da violência o acesso às outras artes para se poder enfim exprimir cem vezes mais distintamente e extorquir a compreensão, a compreensão mais popular” (WB §7, KSA 1, 467-468 — cf. também CW §7 e §9), e já nesta época esta referência não revestia um sentido tão positivo como o contexto parece indicar. O comentador mostra ainda que, mais tarde, Nietzsche não entenderá a agilidade de Wagner como um sinal de força, mas de fraqueza, como uma fraqueza que finge ser força. Müller-Lauter cita o §8 de CW 8 e o fragmento póstumo 15[6] de 1888, onde Nietzsche declara que Wagner só quer “o efeito”, e que é assim que se compreende a sua “retórica teatral”, que se serve de poses e sugestões, pelo que Wagner é um “tirano através do seu *pathos*”, é um “mestre da hipnose”. Enraizada na decadência fisiológica, a arte de Wagner sustenta os outros modos de expressão da vida que declina, ou melhor, promove esse declínio: “Aquele que está esgotado é atraído pelo que prejudica. Wagner aumenta este esgotamento: é por isso que atrai os fracos e os esgotados.” (CW PS, KSA 6, 42-43). De acordo com o que vimos atrás, e que Müller-Lauter também defende, isto é válido para cada tipo de decadência, onde o instinto plástico já não é eficiente: “O instinto desorientado escolhe mesmo o que acelera o esgotamento.” (CW §5, KSA 6, 22 e FP 1888 14[102], 17[1], 17[6] — KSA 13, 279, 389, 519, 527-528). Cf. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, “*Décadence artistique et décadence physiologique. Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner*”, *Revue Philosophique* 3/1998, p. 275-292. Para uma análise da crítica nietzschiana à “teatrocracia” do ideal estético wagneriano, cf. CAMPIONI, Giuliano, “*Fisiología de la ilusión y de la décadence: el problema del actor y del teatro en Nietzsche y Wagner*” in *Estudios Nietzsche*, Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche, Editorial Trotta, Madrid, nº 7/2007 (p.37-54).

transformar no seu contrário”¹¹¹². Nietzsche propõe-se fazer uma genealogia da homenagem prestada por Wagner à castidade no fim da sua vida, em particular no *Parsifal*, e propõe a hipótese desejável de que esta obra tivesse uma “intenção alegre (*heiter*)”, ou seja, que na medida em que contraria o elogio da sensualidade que Wagner apregoava na sua juventude enquanto seguidor de Feuerbach, essa homenagem consistisse numa “espécie de epílogo e drama satírico com que Wagner, o autor trágico, quisesse despedir-se de nós, de si mesmo e sobretudo da tragédia”, o que teria “sido digno de um grande autor trágico”¹¹¹³. Quer dizer, a hipótese desejável que Nietzsche levanta é a de que *Parsifal* tivesse sido uma “paródia lançada sobre o próprio trágico”, um “*Gegenbewegung*” de Wagner em relação às suas próprias criações artísticas, pois “qualquer artista só alcança o ponto mais alto da sua grandeza quando consegue ver de cima a sua arte e a sua pessoa..., quando consegue rir de si próprio”¹¹¹⁴. O que isto implica é que nenhum grande artista se leva muito a sério, pois reconhece que as obras que cria são fruto de gravidezes em que ele não controla todos os factores, no sentido analisado acima. Ou seja, o artista é sempre “apenas a condição prévia da obra, o ventre materno, o terreno, e em certas circunstâncias também o esterco e o estrume, no qual, do qual nasce a obra”, como diz Nietzsche¹¹¹⁵. A paternidade do artista é sempre problemática, se se pretender compreendê-lo como a causa, o autor, o sujeito criador da obra capaz de dar razões que a expliquem, que a justifiquem. Como diz ainda Nietzsche, não apenas temos de esquecer o autor se quisermos ter prazer na obra, como “o melhor a fazer é sempre separar o artista da própria obra o suficiente para que não o tomemos tão a sério como a ela”¹¹¹⁶. Mas o que fazer, então, da proposta de “encarar o problema estético a partir das experiências do artista” que Nietzsche contrapõe à reflexão kantiana sobre a arte a partir do ponto de vista do espectador¹¹¹⁷? A resposta é dada pelo próprio Nietzsche: querer compreender a proveniência de uma obra é matéria para os “fisiologistas e vivissectores do espírito”, não para os artistas¹¹¹⁸. Assim se começa a desenhar uma

¹¹¹² GM III 2. A este respeito, cf. KOFMAN, Sarah, “L’idéal ascétique de Wagner selon Nietzsche” in NILLÈS, Jean-Jacques (dir.), *L’art moderne et la question du sacré*, Les éditions du cerf – CERIT, Paris, 1993 (p. 43-65)

¹¹¹³ GM III 3.

¹¹¹⁴ *Idem.*

¹¹¹⁵ GM III 4.

¹¹¹⁶ *Idem.*

¹¹¹⁷ GM III 6.

¹¹¹⁸ GM III 4.

distinção clara entre duas tarefas diferentes, a dos filósofos e a dos artistas. Nestes últimos o instinto dominante não é o do vivisector do espírito, o do “psicólogo e perscrutador de almas”¹¹¹⁹ seguidor de Dioniso, mas a embriaguez transfiguradora que foi já objecto da nossa atenção e que parece estar em crise nos artistas modernos, pelas razões acima descritas. A conversão de Wagner ao ideal ascético tem certamente a ver com essa crise, e é também por isso que ele é um sintoma da *décadence*. Um grande artista é capaz de se ver de cima, de rir de si próprio, isto é, de alargar a sua perspectiva de modo a não se confundir com as obras que cria e conseguir sentir a distância e a estranheza que o torna, como diz Valéry, num “criador criado”. A esta distância chama Nietzsche “a liberdade do artista”, e pergunta: “Será o *Parsifal* de Wagner o riso secreto e superior do artista sobre si próprio, a manifestação triunfal da conquista da liberdade do artista, do seu estar-para-além do artista?”¹¹²⁰

Mas Wagner era, como vimos, um “homem sublime”, incapaz do riso e da leveza de que fala Nietzsche, e cuja grandeza era uma grandeza forjada, histriónica, “artística” no mau sentido do termo¹¹²¹. Neste caso, haveria ainda uma segunda hipótese que poderia ser posta a respeito de *Parsifal*: esta obra teria sido levada a sério pelo seu criador, e isso teria significado “uma renúncia a si próprio” e a tudo o que até aí tinha alcançado na sua arte e na sua vida¹¹²². No entanto, a ser assim, Wagner teria sucumbido a uma “perversidade intelectual”, confundindo-se com a sua obra, e acreditando que “aquilo que é capaz de representar, de inventar ou de exprimir seria ele próprio”¹¹²³. Esta falácia é denunciada por Nietzsche, pois se um artista fosse aquilo que representa, não poderia representá-lo: “Um Homero não teria podido criar um Aquiles e um Goethe não teria imaginado um Fausto, se Homero fosse Aquiles e Goethe fosse Fausto.”¹¹²⁴ Quer dizer, há qualquer coisa que permite que Homero nos dê a ver Aquiles e Goethe, Fausto, pois, como é explicado no §5 do *Nascimento da*

¹¹¹⁹ PBM 269.

¹¹²⁰ *Idem*.

¹¹²¹ É também nisto que Nietzsche reconhece “as mais estreitas afinidades entre o romantismo francês e Richard Wagner”: “Todos eles dominados pela literatura até aos olhos e aos ouvidos (...) todos eles fanáticos da expressão, grandes descobridores do reino do sublime, mas também do feio e do horrível, ainda mais descobridores no campo do efeito, da exibição, da arte das vitrines (...) virtuosos de cima a baixo, com acessos inquietantes a tudo o que seduz, atrai, constrange, derruba, inimigos natos da lógica e da linha recta, à vidos do estranho, do exótico, do monstruoso, de todos os narcóticos dos sentidos e do intelecto. (...) um género de artistas (...) que teve, primeiro, de ensinar ao seuséculo — o século das massas — o conceito de artista. Mas doente...” Cf. NW, “O lugar de Wagner”.

¹¹²² GM III 3.

¹¹²³ GM III 4.

¹¹²⁴ *Idem*. Nietzsche repete aqui o argumento que usara já em HH 211.

Tragédia, o poeta vê estas imagens, que são e não são ele próprio. No entanto, como é esclarecido num texto póstumo de 1887, quando apresentam as suas paixões os artistas já acabaram com elas¹¹²⁵. Wagner não era Parsifal e não se confundiu com Parsifal, mas o seu instinto dominante levou-o a louvar aquilo que Parsifal significava. Assim, não foi a este tipo de perversidade que Wagner sucumbiu, como a análise genealógica de Nietzsche demonstra. Se “um artista está separado do real para toda a eternidade”, ele pode desesperar dessa irrealidade e, tentando ultrapassar os limites do que lhe está vedado, “procure agarrar o real, queira ser real”. Foi a esta “veleidade típica do artista” que Wagner sucumbiu com o seu *Parsifal*: abraçou o ideal ascético defendido pela filosofia de Schopenhauer porque esta valorizava a música acima de todas as outras artes e assim “era também o próprio músico que se via elevado a um plano inaudito: passava agora a sacerdote, (...) um telefone do além... Daqui em diante o músico, esse autêntico ventríloquo de Deus, já não falava apenas música, falava metafísica...”¹¹²⁶

Ora, o histrionismo dominante de Wagner manifestou-se, pelo menos, de duas maneiras: uma, a que podemos chamar formal, que tem a ver com a sua carência de um sentido rítmico e sobre a qual nos debruçaremos em seguida, outra, no modo instintivo como vestia a máscara, não apenas de um filósofo, o que revelaria já uma natureza de actor, mas de vários filósofos diferentes e de filosofias com princípios antitéticos, como as de Feuerbach e de Schopenhauer. Vimos na Primeira Parte do nosso estudo a influência da filosofia de Schopenhauer nos textos tardios de Wagner, e sublinhámos também as ambivalências com que este último se apropriou das teses do filósofo com vista a promover as suas próprias composições musicais. Mas, na verdade, como Nietzsche esclarece, Wagner fez o mesmo com a filosofia de Feuerbach na obra *Ópera e Drama*, produzindo “uma contradição teórica total entre as suas primeira e última fé estéticas”: se no início defendeu que a música era um meio para o drama, mais tarde defendeu a soberania da música sobre o drama, “sem qualquer escrúpulo”¹¹²⁷. Já na *Gaia Ciência* Nietzsche se tinha dedicado à análise das contradições teóricas de Wagner e à sedução que Schopenhauer exercera sobre o compositor que, apoderando-se dos conceitos do filósofo, começou a definir-se a si

¹¹²⁵ FP 1887 10[33] (KSA 12, 472).

¹¹²⁶ GM III 5.

¹¹²⁷ GM III 5.

próprio como génio, vontade e compaixão¹¹²⁸. Neste texto, porém, Nietzsche aparenta ser mais indulgente com o músico, dizendo que “a filosofia de um artista importa pouco se se trata apenas de uma filosofia supletiva e não prejudica a sua arte”, que não devemos mostrar ressentimento por “um artista em razão de uma mascarada ocasional, mesmo que infeliz e pretensiosa”, e que devemos permanecer fiéis a Wagner no que ele tem de verdadeiro, pois uma arte como a sua pode exigir efectivamente os mais estranhos alimentos¹¹²⁹. A fidelidade a Wagner deve, portanto, consistir na fidelidade à exemplaridade com que encarnou o artista da *décadence*, facto a que não foi de modo nenhum alheia a sua natureza de actor: “Não esqueçamos que todos os nossos queridos artistas, sem excepção, são, e até certo ponto têm de ser, um pouco actores, e sem teatro não conseguiriam suportar a vida”¹¹³⁰. O §361 da *Gaia Ciência* é justamente dedicado ao “problema do actor”, que Nietzsche reconhece tê-lo inquietado prolongadamente, pois desconfia que só a partir desse problema nos poderemos aproximar do “perigoso conceito de artista”. Nietzsche fala da “falsidade com boa consciência, do gosto pela simulação irrompendo como poder e empurrando para o lado o chamado carácter, submergindo-o, por vezes, apagando-o; do desejo íntimo de revestir papéis e máscaras, uma aparência, de um excesso de capacidades de adaptação de todo o género”, nascido do medo e da necessidade de dissimular, que Nietzsche considera tornar-se uma ameaça predominante na Europa¹¹³¹.

¹¹²⁸ GC 99.

¹¹²⁹ *Idem*.

¹¹³⁰ *Ibidem*.

¹¹³¹ Cf. também GC 356, onde Nietzsche desenvolve esta ideia, mostrando o perigo que reside na confusão dos europeus com o papel que são obrigados a desempenhar (por exemplo, a sua profissão), quer dizer, na possibilidade do papel se tornar realidade, “a arte natureza”. O que este perigo arrasta consigo é a “crença pela qual o indivíduo se convence de conseguir mais ou menos tudo, de estar mais ou menos à altura de qualquer papel”, “de toda a natureza acabar e se transformar em arte”: “o homem [moderno] começa a descobrir até que ponto desempenha um papel e em que medida pode ser actor, torna-se actor...”. O que no contexto do nosso estudo mais nos interessa relevar desta passagem é que ela reenvia para uma emancipação das formas em relação às forças às quais estariam ligadas, de acordo com a lógica descrita acima da vontade de poder, ou seja, para o perigo de as máscaras se tornarem todas “máscaras mortuárias” no sentido também já mencionado, o que significaria um empobrecimento da capacidade de alargamento do espírito, um estreitamento de perspectivas que se auto-aniquilaria. Posto nos termos do *Nascimento da Tragédia*, as máscaras deixariam de ser manifestações apolíneas, pois uma vez abandonado Dioniso, também Apolo nos abandonaria. Para uma análise política das consequências do “problema do actor” centrada também neste parágrafo da GC, cf. STEGMAIER, Werner, “Eine Gesellschaft von Schauspielern. Nietzsches soziologische Analysen und politische Erwartungen im V. Buch der Fröhlichen Wissenschaft” in PIAZZESI, Chiara/CAMPIONI, Giuliano/WOTLING, Patrick (a cura di), *Lecture della Gaia scienza/Lectures du Gai Savoir*, Edizioni ETS, Pisa, 2010 (p. 251-274).

Para o que aqui nos ocupa, o que nos interessa reter desta caracterização do actor são as suas consequências específicas nos artistas. Vimos que Nietzsche considera que os artistas estão separados do real “para toda a eternidade” e que eles são por excelência os criadores de aparências. No entanto, a sua “facilidade de metamorfose, a incapacidade de não reagir”, aproxima-os dos histéricos, os quais “a cada alusão, assumem um papel”¹¹³². Ou seja, o permanente estado de embriaguez faz com que o artista “penetre em cada pele, em cada emoção” e se transforme incessantemente. Ora, se, no *Caso Wagner*, Nietzsche retrata o artista moderno como histérico e actor, pode parecer estranho que descreva o artista dionisiaco em termos aparentemente semelhantes no *Crepúsculo dos Ídolos*¹¹³³ e interessa esclarecer qual é a relação entre histeria e histrionismo¹¹³⁴. Como vimos antes, há uma fina linha que separa a saúde e a doença, ou melhor, não se trata de uma diferença de estados, mas de uma diferença de graus. Sendo subtil a sua variação, um estado é muitas vezes erroneamente tomado por outro: tal como os estados histérico-epilépticos do *homo*

¹¹³² CI “Incursões de um Extemporâneo” 10.

¹¹³³ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10.

¹¹³⁴ Para além do estudo de Giuliano Campioni acima mencionado, é ainda de referir um artigo de Gregory Moore sobre a importância do conceito de *décadence* na imaginação *fin-de-siècle* (associada à suspeita de que a civilização europeia trazia em si as sementes da sua própria destruição e de que a Europa deslizava para um colapso biológico), que teriam influenciado as posições de Nietzsche em relação aos artistas. Moore assinala que se disseminou a ideia dos artistas como degenerados e vítimas de histeria, e que a *génie-névrose* chama a atenção de Nietzsche no fim dos anos 1880. O comentador analisa o diagnóstico que Nietzsche faz de Wagner: enquanto artista moderno por excelência, Wagner não é tanto um louco como um degenerado, e a forma particular da sua degeneração é a histeria, intimamente ligada à *Schauspielerei* do compositor. Moore defende que a comparação do histérico com o histrionismo mostra que Nietzsche acompanhara a discussão clínica contemporânea, e que o seu retrato de Wagner evoca a descrição feita por Richet (um assistente de Charcot, cuja obra Nietzsche possuía e lera) da histeria construída como uma performance auto-dramatizante. Nietzsche considerou a “incapacidade para a configuração orgânica” patente em Wagner como “*Hysterismus als Musik*” (FP 1888 16[75], KSA 13, 510-511) e a falta de uma estrutura unificadora encontra o seu exemplo maior na “melodia infinita” que se distingue dos “pressupostos fisiológicos da música até agora” e representa a “completa degeneração do sentimento rítmico” (NW, “O lado perigoso de Wagner 1). Dedicaremos a nossa atenção a esta degeneração adiante. É ainda de referir que, para Gregory Moore, ao declarar-se, em EH, um decadente e o contrário de um decadente, Nietzsche se identificou com Dioniso (cf. EH “Por que sou tão sábio” 2), o que significa, segundo este comentador, que Nietzsche se viu a si mesmo como a encarnação deste deus, cuja doença e “grande saúde” ele mesmo representou. Por conseguinte, o auto-retrato que faz de si evoca a descrição do homem dionisiaco do CI, no qual a aparência de doença esconde uma forma mais elevada de saúde, como também o demonstra o texto de EH sobre a inspiração, que invoca as descrições da libertação involuntária de energia criativa da embriaguez dionisiaca. Nietzsche convida, assim, de acordo com este comentador, a uma comparação entre a sua escrita e a arte do artista dionisiaco, a natureza proteiforme que se transforma constantemente e é capaz de comunicar um mundo afectivamente mais rico. Neste sentido, a filosofia de Nietzsche é uma espécie de representação, uma representação com máscaras, também porque a sua voz narrativa não tem centro, exprime uma multiplicidade de perspectivas e afectos deslizantes. Este estilo é dionisiaco apenas na medida em que a sua base é saudável, e a saúde é precisamente o que o Nietzsche real não tinha: cruzou a linha estreita que separa as neuroses da saúde dionisiacas e a histeria moderna. Cf. MOORE, Gregory, “*Hysteria and histrionics: Nietzsche, Wagner and the pathology of genius*”, Nietzsche-Studien 30 (2001), p. 246-266.

religiosus foram confundidos com os estado frenéticos experienciados por naturezas fortes e criadoras¹¹³⁵, também o artista dionisíaco apenas parece exibir sintomas do histérico, como é dito num fragmento póstumo de 1888¹¹³⁶. Esses sinais de vida exuberante só são identificados como doentios porque o conceito moderno de saúde é limitado e demasiado estreito, pois o estado dionisíaco não é apenas uma “saúde mais elevada”, é também uma forma mais elevada de histeria¹¹³⁷. O frenesi histérico e dionisíaco representam diferentes, assim, de acordo com a noção nietzschiana de saúde e com a sua fisiologia alargada, graus de uma experiência estética humana contínua, e a experiência de embriaguez corresponde a um elevado refinamento sensorial e a uma extrema excitabilidade, que são tanto condições necessárias para a produção da arte, como sintomas de disfunção orgânica. Assim, aquilo a que Nietzsche chama histrionismo dionisíaco não tem que ver com a teatralidade e a postura auto-referencial do artista moderno histérico, mas designa, antes, a experiência estética originária, e envolve entrar no “mundo expressivo muito mais completo dos afectos”¹¹³⁸ e comunicar este mundo através de sinais físicos e de gestos. Os artistas dionisíacos comunicam directamente as suas experiências através da transformação criativa dos seus corpos, e esse é o meio primordial da expressão artística. São vítimas do seu talento, do seu instinto¹¹³⁹, e por isso o artista não só não é senhor das suas obras, como o seu talento, o seu vampiro, domina a sua vida de tal modo, que os torna a si mesmos objectos da sua acção, esvaziando-os das paixões e de todo o pudor:

“Os artistas não são os homens da grande paixão, o que quer que nos digam para disso nos e se persuadirem. E isso por duas razões: falta-lhes a vergonha perante si próprios (eles observam-se enquanto vivem; eles espiam-se, são demasiado curiosos...) e falta-lhes também a vergonha perante a grande paixão (eles exploram-na enquanto artistas, avidez do seu talento...)”

Em segundo lugar porém: 1) o seu vampiro, o seu talento inveja na maior parte das vezes aquele esbanjamento de força que se chama paixão 2) a sua avareza de artistas protege-os da paixão.

Com um talento é-se também a vítima desse talento: vive-se sob o vampirismo do seu talento, — vive-se—

¹¹³⁵ FP 1888 14[68] (KSA 13, 252-253).

¹¹³⁶ 1888 14[119] (KSA 13, 356-357) Cf. a tradução integral em Anexo.

¹¹³⁷ Cf. NT “Ensaio de Auto-crítica 4”, onde Nietzsche fala de “neuroses de saúde”.

¹¹³⁸ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10 (trad.mod.).

¹¹³⁹ GC 366.

Não se acaba com as paixões porque se as descreve: muito mais do que isso, acaba-se com elas quando se as descreve. (Goethe ensina-o de outro modo: ele queria compreender-se aqui mal a si mesmo: um Goethe sentia a indelicadeza”¹¹⁴⁰

O despudor dos artistas como Wagner resulta de uma falta de auto-conhecimento, pois estão completamente à mercê do seu instinto dominante, que é auto-referencial e não lhes concede a distância de si próprios e a liberdade de que se fala na *Genealogia da Moral*. Nietzsche chama a esse instinto “ vaidade”¹¹⁴¹ entendida, evidentemente, de um ponto de vista fisiológico, e não de um ponto de vista moral. O que caracteriza este instinto, de acordo com um fragmento póstumo de 1883, é o querer “agradar”, o querer “ser segundo o gosto do outro”, ou seja, o ser “vazio”¹¹⁴². Quando caracteriza o instinto dominante de Wagner como o instinto de exibicionismo para dizer que, mais do que músico, Wagner foi um “actor”¹¹⁴³, Nietzsche tinha em mente a fisiologia tipicamente decadente do compositor, o seu auto-desconhecimento que reforçava a necessidade de se tornar real e de, para tanto, precisar de uma audiência. Por outro lado, enquanto “homem sublime”, Wagner era incapaz de criar grandeza, mas a sua vaidade, o seu instinto dominante que o impelia a compor, convenceu-o do contrário. Se “os artistas muitas vezes não sabem aquilo que são capazes de fazer melhor porque são demasiado vaidosos” e porque “o seu amor e a sua inteligência não estão ao mesmo nível”, isso faz com que aconteça, como aconteceu a Wagner, quererem o contrário daquilo em que são mestres¹¹⁴⁴. Ora, um dos aspectos que Nietzsche faz questão de valorizar na música de Wagner, que é aquilo em relação ao qual lhe devemos permanecer fiéis em virtude da sua perfeição e também porque exprime de modo insuperável a natureza da alma moderna, são “os traços minúsculos, os traços microscópicos da alma”, “coisas que pareciam inexprimíveis” na arte¹¹⁴⁵. Wagner é o “mestre das *nuances*”¹¹⁴⁶, mas não o sabe, “é

¹¹⁴⁰ 1887/1888 10[33] (KSA 12, 472-473).

¹¹⁴¹ GC 87.

¹¹⁴² FP 1883 7[107] (KSA 10, 278-279). Cf tradução integral do texto no Anexo.

¹¹⁴³ CW 8.

¹¹⁴⁴ GC 87 e NW “Onde admiro”.

¹¹⁴⁵ *Idem*. Cf. também CW 7 (Wagner é “o nosso maior miniaturista da música, que no espaço mais exíguo concentra uma infinidade de sentido e de doçura”) e NW “Onde admiro” (“muita coisa, que parecia até então inexprimível e mesmo indigna da arte, só por seu intermédio foi acrescentada à arte (...) muita coisa pequeníssima e microscópica da alma, por assim dizer, as escamas da sua natureza anfíbia. Sim, ele é o mestre do pequeníssimo.”).

¹¹⁴⁶ CW 7.

demasiado vaidoso para o saber”, e “prefere os frescos grandes e audaciosos” que se esforçou por criar para convencer e se convencer da sua grandeza.

Vimos acima os meios que utiliza para conseguir esse efeito, e veremos ainda outros. A incapacidade em que os espectadores se encontravam para se libertar das estratégias de embotamento dos sentidos das obras wagnerianas faz com que Nietzsche se refira a Wagner como um “feiticeiro”¹¹⁴⁷, o que nos remete para o capítulo com o mesmo nome de *Assim falava Zaratustra*¹¹⁴⁸. O feiticeiro é um farsante que finge solidão, martírios e sofrimentos, gemendo e tremendo, mas não convencendo Zaratustra, que lhe bate com um bastão até que ele se levanta subitamente e diz que apenas fez aquilo “por brincadeira”. Ao ouvir as lisonjas do homem, Zaratustra reprova a sua falsidade e a sua vaidade, acabando o feiticeiro por lhe dizer que representava o “penitente do espírito”, ou seja, o “homem sublime”. O penitente do espírito é “o poeta e o mágico que acaba por voltar o seu espírito contra si próprio e que morre de frio devido à sua má ciência e à sua má consciência”. Reconhecendo Zaratustra que o feiticeiro tem forçosamente de mentir e de enganar, descobre, porém, que ele mentiu também quando disse ter feito aquela comédia “só por brincadeira”, ou seja, Zaratustra descobre que também o espírito do feiticeiro se volta contra si próprio, que também ele é um penitente do espírito. Penitencia-se, como acaba por confessar, porque a sua arte não é grande, porque não é capaz de grandeza, mas tem de fingir que o é porque está refém do seu instinto dominante, refém de si mesmo e da sua “neurose”¹¹⁴⁹.

A vivisseccção do espírito de Wagner revelou a Nietzsche que a natureza de actor se voltou, naquele, contra si mesma, obrigando-o a fingir uma grandeza artística de que não era capaz, e a não reconhecer na sua música o que nela é mais valioso. Tal como o feiticeiro, Wagner era vaidoso e era um actor, precisava de público, do teatro, de testemunhas para exhibir a sua grandeza e nisso revelou a sua má consciência, aquilo a que Nietzsche chama uma “falta de respeito por si próprio” e uma vontade de ruído que abafe a sua voz íntima:

“Os artistas começam a valorizar e a sobrevalorizar as suas obras quando deixam de sentir respeito por si próprios. O seu furioso desejo de glória oculta muitas vezes um triste segredo. A obra

¹¹⁴⁷ CW 3.

¹¹⁴⁸ ZA IV “O feiticeiro” (trad. mod.).

¹¹⁴⁹ Cf. CW 5: “Wagner est une névrose.” (KSA 6, 22).

não pertence à sua regra, eles sentem-na como a sua exceção. — Talvez também queiram que a sua obra interceda a seu favor, talvez, que outros se enganem a seu respeito. Em suma: talvez queiram barulho em si mesmos, para já não se «ouvirem».”¹¹⁵⁰

No §366 da *Gaia Ciência*, Nietzsche declara que “todos os grandes artistas modernos sofrem de má consciência”, e, segundo julgamos poder defender, esta declaração prende-se com a generalização do problema do actor, com uma necessidade de audiência que ajuda o artista a lidar com a sua “irrealidade”. Porém, como vimos acima, nem todos os artistas lidam do mesmo modo com esta “irrealidade”, ou seja, se a linha que separa a embriaguez dionisiaca da histeria e do histrionismo, Nietzsche admite a existência de artistas que fujam do ruído, de um público, da manifestação decadente em que se transformou o teatro moderno. É certo que, como dissemos antes, “um artista para si próprio é uma contradição”¹¹⁵¹ e que, dado o seu excedente de forças todos os artistas têm de se comunicar, querem comunicar-se. Mas isto não corresponde, como tentámos esclarecer atrás, à generalização do histrionismo e da teatralização, nem da sua arte, nem de si mesmos. O seu “egoísmo inocente”, a sua embriaguez, não equivale à vaidade, nem à neurose, que forçam alguns artistas como Wagner a forjar estratégias de intensificação dos afectos externas à fisiologia e à saúde do artista, a criar “barulho” para não se escutarem a si mesmos. No §367 da *Gaia Ciência* Nietzsche define “a primeira distinção a fazer quanto a obras de arte”, distinguindo aquilo a que chama “arte monológica” da “arte para testemunhas”¹¹⁵². A primeira é a arte dos “sem Deus”, a arte que nasce na gravidez solitária do artista, na espera silenciosa, enquanto a segunda é sempre inerente um momento de encenação ou mesmo de auto-encenação do artista com vista a espectadores reais ou fictícios¹¹⁵³. Nietzsche põe-se “na óptica

¹¹⁵⁰ FP 1885 1 [139] (KSA 12, 42-43).

¹¹⁵¹ FP 1883 7[107] (KSA 10, 278-279). Cf. tradução integral do texto em Anexo.

¹¹⁵² GC 367.

¹¹⁵³ É a tese de Theo Meyer, que subscrevemos, embora não possamos seguir o comentador quando, citando um fragmento póstumo de 1884 onde Nietzsche se refere à arte monológica como um “diálogo com Deus” (26[321], KSA 11, 235), defende que Nietzsche entendeu assim o monólogo porque este suscita sempre questões existenciais e metafísicas. MEYER, Theo, *Nietzsche und die Kunst*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1993 (cap. VII “*Monolog und Verkündigund*”, p. 145-151). Esta interpretação parece-nos abusiva, pois em GC 367 Nietzsche declara explicitamente que a fê em Deus e a “lírica da oração” são “arte para testemunhas”. Mas mais do que isso, Deus é a testemunha permanente, como indica GC 277 e em Za IV “O homem mais feio”, e no Epílogo de NW Nietzsche repete o aviso que já tinha feito no §4 do Prefácio a GC contra a indecência de conceber olhos que vêem a nudez de todas as coisas e que querem saber tudo: “«É verdade que o bom Deus está em toda a parte?», perguntou uma menina à sua mãe. «Acho isso indecente.» Um aviso para os filósofos!...”

do artista”, e descreve a diferença profunda que separa aquele que “olha para a sua obra de arte em formação (olha-se a si próprio) do ponto de vista dos olhos da testemunha” e aquele que “esqueceu o mundo”. Este esquecimento, diz ainda Nietzsche, “é essencial a toda a arte monológica”, pois esta “repousa sobre o esquecimento, ela é a música do esquecimento”.

Reteremos três aspectos destas afirmações. O primeiro é o facto de Nietzsche não parecer apresentar nenhum juízo de valor quando faz esta distinção dos dois tipos de arte. Parece-nos que, mais do que ficar por decidir se é uma ou outra a verdadeira arte, a arte autêntica, não é uma avaliação desse género que está aqui em causa¹¹⁵⁴. Como a análise genealógica do caso de Wagner mostrou, os artistas podem usar estratégias estranhas, e até mesquinhas, para servir o seu “vampiro”. O que importa compreender, em todo o caso, é o que essas estratégias dizem acerca do estado fisiológico em que se encontra o artista, pois ele é sintomático da saúde da cultura e da época em que vive. Quanto ao valor das obras, como diz Nietzsche, para a sua avaliação o melhor que temos a fazer é separá-las do ventre que as gerou: este estará sempre inocente quanto ao que em si cresce para vir à luz. O segundo aspecto a reter é o “esquecimento” a que Nietzsche associa a arte monológica, pois ele parece remeter-nos para a força plástica que, na segunda *Consideração Inactual*, Nietzsche considera indispensável enquanto selecção criadora de ordem. Vimos já que a vontade de poder é selectiva, que ela exclui, afasta, tem a força para ignorar grande parte da totalidade das forças de que é feito o mundo, de molde a não ser esmagada por esse mundo que é caos para toda a eternidade, como se disse também atrás, e conseguir criar perspectivas que não são absolutas, mas que estão em permanente auto-superação. Neste contexto, não nos parece abusivo relacionar o “esquecimento do mundo” a que

Ainda sobre a questão da arte monológica e da sua relação com a solidão, cf. POTHEEN, Philip, *Nietzsche and the fate of art*, Ashgate Publishing Company, Hampshire, 2002 (p.73-99).

¹¹⁵⁴ Não seguimos, portanto, neste ponto, a leitura de Matthew Rampley, para quem a partir de HH Nietzsche estabelece uma distinção entre boa e má arte, e não podemos sobretudo estar de acordo com a afirmação de que Nietzsche considerou a arte de Wagner como má arte, como pretende este comentador. Como vimos já, Nietzsche reconheceu em vários textos a mestria de Wagner como músico, exortando-nos a sermos fiéis ao que nela existe de melhor. As suas críticas resultam, como ele próprio declara, de uma libertação dos efeitos nefastos da obra de Wagner, em particular, dos efeitos nefastos de Bayreuth e da “teatrocracia” aí instaurada. As “objecções fisiológicas” (GC 368) à música de Wagner não impediram Nietzsche de apreciar o que havia de valioso nessa mesma música, e que tivemos oportunidade de sublinhar acima. Cf. RAMPLEY, Matthew, *Nietzsche, aesthetics and modernity*, Cambridge University Press, 2000 (p. 11-112).

Nietzsche se refere aqui especificamente com a força activa de esquecer¹¹⁵⁵. O terceiro ponto que nos parece digno de nota é o facto de Nietzsche falar de música, de uma “música do esquecimento” que o compositor não considera sob o ponto de vista da testemunha. Ora, esta música recorda-nos as palavras de Nietzsche sobre os poetas líricos antigos no fragmento póstumo de 1871 sobre o qual nos demorámos na Primeira Parte do nosso estudo. Ocupando-se da irrelevância do significado semântico das palavras na música vocal, Nietzsche pergunta-se:

“Não devemos aqui compreender aquilo que o poeta lírico é, a saber, um artista que tem de dotar de significação a música através do simbolismo das imagens e dos afectos, mas não tem nada a comunicar ao ouvinte: e que esquece, até, completamente enlevado, aqueles que estão ao seu lado e estendem, ávidos, os seus ouvidos. E tal como o poeta lírico canta o seu hino, também o povo canta o canto popular para si próprio, através de um ímpeto interior, sem se preocupar em saber se as palavras são inteligíveis para quem não participa no canto. Pensemos nas nossas próprias experiências nos domínios superiores da música artística: que compreendemos nós do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Händel, quando não participamos também nós no canto? Só para aquele que também canta existe uma poesia lírica, uma música vocal: o ouvinte permanece diante desta última como diante de uma música absoluta.”

A “música do esquecimento” parece, então, aparentada com a do poeta lírico, que canta sem cuidar de quem está na sua presença, que esquece mesmo aqueles que estão ao seu lado. O que o esquecimento do mundo significa é que se trata de uma “arte para artistas”¹¹⁵⁶, de uma arte que não distingue aqueles a quem se dirige no sentido em que os inclui no seu próprio acontecer, em que faz participar o espectador, comunicando-lhe o estado de embriaguez, tal como Nietzsche descreve que, na tragédia grega, “não havia distinção entre público e coro”: “um público de espectadores tal como o conhecemos era desconhecido dos gregos: nos seus teatros era possível a qualquer pessoa (...) deixar de ver o mundo em redor”¹¹⁵⁷. Trata-se de comunicar o estado estético ao espectador, como vimos anteriormente, o que implica suscitar um alargamento da sua sensibilidade e não usar de estímulos histriónicos. Para o espectador, por seu lado, não está em causa uma adesão total, uma fusão, mas o mesmo que é descrito por Nietzsche a respeito do que lhe acontece quando ouve a

¹¹⁵⁵ Cf. VIH 1: “Imaginem, para dar um exemplo extremo, um homem que não possuísse a força de esquecer (...) tal homem já não acreditaria na sua própria existência, já não acreditaria mais em si, veria tudo dissolver-se numa multidão de pontos móveis e perderia o pé nessa torrente do devir (...)” (KSA 1, 250).

¹¹⁵⁶ NW Epílogo 2.

¹¹⁵⁷ NT 8.

Carmen de Bizet, que é uma “música para músicos”. Falámos da má consciência que Nietzsche atribui aos artistas modernos, e o seu contrário seria a boa consciência, a leveza inocente, o “desviar-se de si próprio” de que é incapaz o homem sublime¹¹⁵⁸, e ela é descrita num parágrafo de *Aurora*, onde se fala de uma “música inocente”¹¹⁵⁹. Encenando uma conversa entre dois ouvintes de uma peça de música, Nietzsche descreve o senhor B, que está subjugado ao que ouve, e o exercício do senhor A para, por seu lado, subjugar a música, mostrando como o compositor promete dizer qualquer coisa através de gesticulações até chegar ao supremo instante de tensão onde ataca o seu tema, se compraz nele, o valoriza, o carrega de ornamentos, até estar convencido de ter convencido os ouvintes e apresentar as suas inspirações como se fossem a coisa mais importante sob o Sol, como se fosse demasiado bom para este mundo. Trata-se de um músico inseguro, precisa dos ouvintes e apela aos seus sentidos mais grosseiros para os manter sob o seu poder:

“Domina com os artifícios de um orador popular. Mas a música torna-se muda! — B: Tanto melhor se assim é! Pois já não suporto ouvi-lo a si! Prefiro dez vezes deixar-me enganar do que saber a verdade à sua maneira! — A: Era o que eu queria ouvi-lo dizer. Hoje em dia, os melhores são como o senhor: ficam satisfeitos por se deixarem enganar! Vêm com ouvidos grosseiros e vazios, não trazem a arte de escutar (...) É assim que corrompeis a arte e os artistas! Sempre que aplaudis e aclamais tendes a consciência dos artistas entre as mãos, — e aí de que eles se apercebam que não sabeis distinguir entre música inocente e música culpada! Na verdade, não consigo falar de música “boa” ou “má”, — ambas existem dos dois lados! Mas chamo música inocente àquela que pensa exclusivamente em si, não acredita senão em si e esqueceu o mundo em seu proveito, — a ressonância espontânea da solidão mais profunda que fala de si consigo mesma, e já não sabe que existem lá fora ouvintes que escutam efeitos, equívocos e fracassos. — E para acabar: a música que acabamos de ouvir é precisamente deste género raro e nobre, e tudo o que eu disse a respeito dela era mentira — perdoe-me a maldade!”

¹¹⁵⁸ Za II “Dos sublimes”.

¹¹⁵⁹ A 255 (KSA 3, 206-208).

IV. As “objecções fisiológicas” de Nietzsche

“As minhas objecções em relação à música de Wagner são de natureza fisiológica: para quê disfarçá-las de fórmulas estéticas?”

A Gaia Ciência §368

O ritmo como domínio do caos

No *Crepúculo dos Ídolos*, Nietzsche define o moderno como uma “auto-contradição fisiológica”¹¹⁶⁰. Esta definição liga-se com a compreensão de que a relação do homem moderno com os instintos, a experiência sensível, a afectividade, é uma relação mediada pela moral, quer dizer, pelo resultado de uma moralização filosófica. A condenação da afectividade pela razão¹¹⁶¹ retoma o tema da inocência dos sentidos, já abordada em *Assim falava Zaratustra*¹¹⁶² e liga-se com a defesa da reabilitação da sensibilidade que analisámos acima. A inocência dos sentidos implica que “os sentidos não mentem” quando mostram “o devir, a impermanência, a mudança”¹¹⁶³, o que vem, de certo modo, ao encontro do que Nietzsche expõe no texto póstumo onde rejeita o princípio aristotélico de contradição como resultante de uma grosseria dos sentidos, declarando o seguinte: “a lógica não duvida que pode

¹¹⁶⁰ CI “Incursões de um Extemporâneo” 41.

¹¹⁶¹ CI “A razão na filosofia” 1-3.

¹¹⁶² Za I “Da castidade”.

¹¹⁶³ CI “A razão na filosofia” 2.

enunciar qualquer coisa de verdadeiro-em-si (nomeadamente, que lhe possam ser atribuídos predicados não contraditórios). Aqui reina o grosseiro preconceito sensualista, segundo o qual as sensações nos ensinam verdades acerca das coisas, — eu não posso dizer simultaneamente de uma única e mesma coisa que ela é dura e que ela é mole (a prova instintiva «eu não posso ter simultaneamente duas sensações contraditórias» — absolutamente grosseira e falsa).”¹¹⁶⁴ Em rigor, é o mundo verdadeiro, enquanto permanente, substancial, ser, que é uma mentira, uma ficção inventada pela razão. Os sentidos são “inocentes”, na medida em que a mentira lhes é posterior, quer dizer, na medida em que é aquilo que com eles fazemos que neles introduz um juízo de verdade ou falsidade. A sensação exclui a dicotomia lógica do verdadeiro e do falso, e a experiência sensível é acusada de mentir porque só nos dá acesso ao mundo aparente, porque é criadora de aparências como vimos acima. Mas na medida em que esse é o único mundo que existe, ela não é susceptível de condenação porque é anterior à operação do juízo lógico e aos preconceitos morais. Neste sentido, as sensações, os afectos, são sempre verídicos enquanto presenças irrefutáveis de um ponto de vista lógico, e Nietzsche mostra que foi a razão na filosofia quem julgou falsos os dados sensíveis para chegar a um “egipticismo”, a “conceitos-múmia”, à idolatria do conceito como coisa morta, revelando-se, assim, a “falta de sentido histórico” dos filósofos e o seu “ódio contra a própria representação do devir”¹¹⁶⁵.

Nestas críticas mostra-se claramente uma continuidade das preocupações filosóficas de Nietzsche desde os seus primeiros textos até aos últimos dos seus escritos. A refutação do devir, da mudança, da dor, da morte, trazem como consequência uma condenação da geração, da alegria, da procriação e do crescimento e constituem “um perigo para a vida de todas as coisas”¹¹⁶⁶. A condenação dos afectos e dos sentidos é uma das “idiossincrasias dos filósofos”: que os sentidos “mentem” significa que são “imorais”, pois “enganam-nos acerca do mundo verdadeiro”¹¹⁶⁷. O que Nietzsche pretende, portanto, mostrar é que na racionalização do sensível se esconde uma moralização da afectividade, e que a estratégia moral conduziu à decadência na cultura moderna, para a qual Nietzsche propõe uma terapia. Desta

¹¹⁶⁴ FP 1887/1888 9[97] (KSA 12, 389-391). Cf. tradução integral do fragmento no Anexo.

¹¹⁶⁵ CI “A razão na filosofia” 1.

¹¹⁶⁶ *Idem.*

¹¹⁶⁷ *Ibidem.*

fazem parte duas noções essenciais, a de ritmo e a de gosto, onde a experiência sensível pode ser considerada a partir da hipótese da vontade de poder, ou seja, a partir de uma hipótese que se opõe à perspectiva decadente e que tem, como vimos também já pormenorizadamente, como raiz um *pathos*, uma afecção. Estas noções têm um alcance estético no sentido amplo do termo, ou seja, fisiológico, que nos parece permitir articular a relação estabelecida entre arte e filosofia no pensamento de Nietzsche.

Dissemos que, no contexto da fisiologia da arte, Nietzsche defende que a experiência estética oferece a possibilidade de um alargamento do modo de pensar e de sentir. Vimos também que Nietzsche nega a existência de uma faculdade de pensamento irredutível ao corpo, defendendo, por outro lado, a irredutibilidade do pensamento e da vida ao discurso quantitativo da ciência, em particular no §373 da *Gaia Ciência*, garantindo assim a especificidade do discurso filosófico, agora considerado “fisiológico” e baptizado como “gaia ciência”. Também assim o discurso sobre a arte e sobre a música se ligam com a ideia de que é preciso “partir do corpo e da fisiologia”¹¹⁶⁸, pois a arte provém do corpo e é um sintoma do estado do corpo que a criou, da sua saúde ou doença. Por outro lado ainda, no que à música diz respeito, Nietzsche considera que uma peça musical não agrada se a dimensão fisiológica da sua organização rítmica não possuir uma afinidade com a constituição fisiológica daquele que escuta essa música¹¹⁶⁹. Ou seja, um compositor exprime sempre na sua música o ritmo de que o seu corpo é capaz, e é assim que se compreende em que medida pode a música constituir a expressão de uma força ou fraqueza, que é de ordem psíquica e fisiológica. Assim, quando Nietzsche considera a música de Wagner como decadente, não se trata de um juízo estético num sentido estrito (“já não tenho estética”, como declara num fragmento póstumo de 1886/1887¹¹⁷⁰), mas fisiológico. O que isto implica, como vimos também acima, é que a convicção de Nietzsche é a de que qualquer juízo estético nunca é autónomo, desinteressado, e que o domínio estético não é de modo nenhum independente do domínio fisiológico da vontade de poder. Por isso, as suas objecções à música de Wagner são fisiológicas, e a música

¹¹⁶⁸ FP 1885 40[21] (KSA 11, 638).

¹¹⁶⁹ É a tese de Éric Dufour, que subscrevemos. Cf. DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit., capítulos I e II da 3ª Parte, “*La physiologie de la musique*” (p. 227-235) e “*Vie et rythme*” (p. 235-246).

¹¹⁷⁰ FP 1886/1887 7[7] (KSA 12, 285).

não remete senão para este domínio, que é o domínio do sensível na sua variedade e diversidade, para a vida no seu carácter proteiforme. A vida não é, portanto, um para além da música, mas também não é um aquém que permaneceria ainda transcendente à própria música. Tal como na fisiologia da arte, também na fisiologia da música não existe um sentido extra-musical porque a vida não é um objecto exterior à própria música, ou seja, porque ela está, num sentido muito preciso e que importa salientar, na música: ela é simultaneamente o instinto criador do desdobramento do fluxo musical e a lei que rege a ordenação dos sons, a sucessão das diferentes frases e dos diferentes momentos. Para o compreender inteiramente, temos de atentar numa característica central que Nietzsche associa à noção de vida, na qual voltamos a encontrar o par plástico/musical com que iniciámos o nosso estudo, e que é a noção de ritmo.

A noção de ritmo tem um sentido muito mais lato do que o seu sentido musical, e Nietzsche compreendeu-o muito antes das suas leituras da obra *O valor da vida* de Dühring, que defendia que o ritmo domina toda a vida orgânica e inorgânica¹¹⁷¹. A relação da força plástica humana, da vontade de poder com o caos é também, como vimos, descrita num texto póstumo como uma “criação de formas e ritmos”¹¹⁷² que consiste numa “simplificação”, numa “configuração”, numa “força de resistência” e de domínio da multiplicidade inabarcável de forças que constituem a vida. O ritmo é, portanto, uma criação humana que implica selecção, abstracção instintiva, está presente na configuração das aparências, daquilo que podemos interpretar como conhecimento, como configuração do caos. As análises de Henri Maldiney sobre a noção de ritmo são particularmente úteis para aprofundar o sentido desta noção em Nietzsche e a sua relação com a experiência estética enquanto experiência fisiológica¹¹⁷³. Para Maldiney, o ritmo é a comunicação primeira com o mundo na qual consiste essencialmente a *aisthesis*, a sensação, onde o sentir se articula com o movimento, sendo, portanto, através da noção de ritmo que podemos compreender o “salto” e a “mutação” entre a estética sensível e a estética artística¹¹⁷⁴.

¹¹⁷¹ Entre as notas de leitura desta obra nos fragmentos póstumos do período de 1875, cf. o fragmento 9[1] (KSA 8, 131-181), onde a noção de ritmo aparece desenvolvida.

¹¹⁷² FP 1883/1884 24[14] (KSA 10, 650-651). Cf. tradução integral do texto em Anexo.

¹¹⁷³ MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, Éditions L'âge d'homme, Lausanne, 1973 (em particular, o capítulo “L'esthétique des rythmes”, p. 147-172).

¹¹⁷⁴ Defende Maldiney: A nossa tese é: “A arte é a verdade do sensível porque o ritmo é a verdade da *aisthesis*.” (*op.cit.*, p. 153).

Se a arte é a perfeição de formas que escapam, por um lado, ao conceito, por outro, ao espaço e ao tempo matemáticos, também o ritmo é incompatível com a medida exacta dos seus elementos, e para Maldiney a questão que se coloca é a de saber como articular ritmo e formas. O autor socorre-se, então, da análise de Émile Benveniste da noção de ritmo para tentar solucionar a questão. Ora, no seu exame da origem da palavra grega *rythmos*, Benveniste mostra que esta não era originalmente utilizada para designar o movimento das torrentes e fluxos aquáticos de um rio ou do mar¹¹⁷⁵. Em rigor, o termo grego *rythmos* não significava o que entendemos hoje por “ritmo”, ele está ausente dos poemas homéricos, encontrando-se sobretudo nos autores jónicos e na poesia lírica e trágica, e depois na prosa ática, sobretudo na prosa filosófica, em particular nos textos dos atomistas e de Demócrito. Benveniste mostra ainda que nos poetas líricos como Arquíloco, o ritmo é entendido como esquema ou tropo que define a forma individual e distintiva do carácter humano, enquanto nos poetas trágicos o ritmo mantém o mesmo sentido em todos os textos, ou seja, o sentido de localizar, de figurar. O linguista analisa ainda passagens de Platão, Xenofonte e Aristóteles e chega três conclusões: o ritmo não significava para os gregos o que hoje entendemos por ritmo, ele nunca é aplicado ao movimento regular das torrentes aquáticas e o seu sentido é, antes, o de “forma distinta”, “figura proporcionada” ou “disposição” nos mais variados usos do termo. Mas uma vez que existiam outras palavras para dizer “forma” em grego (como *skhèma*, *morphé*, *eidos*), o sentido da palavra “ritmo” deveria, de algum modo, distinguir-se do das restantes. Examinando a formação da palavra, Benveniste conclui que o sufixo indica a abstracção de um verbo, quer dizer, o termo indica, não uma realização, mas uma modalidade particular da realização de qualquer coisa. Ou seja, quando os autores gregos fazem equivaler ritmo e esquema, ou quando nós o traduzimos por “forma”, trata-se em ambos os casos de uma variação do sentido, pois existe uma diferença essencial entre ambos os termos: o esquema refere-se a uma forma fixa, completa, objectivada, enquanto o ritmo designa a forma no instante em que ela é assumida pelo que é móvel, fluído. A forma que o ritmo designa convém ao padrão de um elemento fluído (os exemplos de Benveniste são uma letra arbitrariamente esboçada, um peplo arranjado ao gosto do próprio, a disposição particular do carácter ou do humor), pelo que o ritmo era,

¹¹⁷⁵ Cf. BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966 (cap. XXVIII, “La notion de rythme dans son expression linguistique”, p. 327-335).

portanto, originariamente, a forma improvisada, momentânea, modificável, significando literalmente uma maneira particular de fluir. Era o termo mais adequado para descrever disposições ou configurações sem fixidez nem necessidade natural, e resultantes de um arranjo sempre sujeito a mudança.

A escolha de um derivado do verbo fluir (*rein*) para exprimir esta modalidade específica da forma das coisas é, ainda de acordo com Benveniste, característica da filosofia que o inspira: trata-se de uma representação do universo onde as configurações particulares do que se move se definem como instáveis, provisórias. Assim, o autor conclui que o sentido moderno da palavra ritmo resulta de uma especialização secundária, que foi uma criação de Platão, e que delimitou a noção de ritmo reduzindo-a a um dos seus aspectos. Se Platão usa ainda a palavra ritmo no sentido original (forma distintiva, disposição, proporção), o filósofo inova quando a aplica à forma do movimento que o corpo humano realiza na dança e à disposição das figuras nas quais este movimento se realiza. O que é decisivo aqui é a associação de um ritmo corporal ao *metron* e a sua submissão à lei dos números¹¹⁷⁶: esta “forma” é doravante determinada por uma medida e sujeita a uma ordem. Este será o novo sentido de ritmo: a “disposição” é constituída, em Platão, por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, tal como a harmonia resulta da alternância do agudo e do grave. Foi à ordem no movimento, a todo o processo do arranjo harmonioso das atitudes corporais combinado com uma medida, que a partir de Platão se chamou ritmo. Pôde-se desde então falar do ritmo de uma dança, de um canto, de uma dicção, de um trabalho, de tudo o que supunha uma actividade contínua decomposta pela medida em tempos alternados. Assim, a noção de ritmo fixa-se: a partir do ritmo considerado como configuração espacial definida pelo arranjo e proporção distintos dos elementos, chega-se ao ritmo como configuração dos movimentos ordenados pela duração temporal, consagrado por Aristóteles¹¹⁷⁷.

Em rigor, portanto, como conclui Benveniste, somos nós hoje quem metaforiza quando falamos do ritmo das marés, pois foi necessária uma longa reflexão sobre a estrutura das coisas e depois uma teoria da medida aplicada às figuras da dança, para reconhecer e designar o princípio do movimento cadenciado. Ou seja, nada foi menos “natural” do que esta lenta elaboração: ela é histórica, e apresenta um

¹¹⁷⁶ Benveniste cita *O Banquete* (187 b) e *Leis* (665 a).

¹¹⁷⁷ Benveniste cita *Probl.* 882 b 2: “todo o ritmo se mede por um movimento definido”.

caso exemplar do movimento próprio do instinto para a formação de metáforas e de conceitos que, segundo Nietzsche, e tal como vimos na Primeira Parte do nosso estudo, define a filosofia. Retenhamos este aspecto e remetamo-lo para alguns pontos que nos limitaremos, para já, a enunciar, e a que daremos desenvolvimento adiante: a noção de ritmo não é fixa, absoluta, sofreu variações históricas; a intervenção de filósofos na determinação do seu sentido foi decisiva; e ela insere-se numa compreensão da realidade que excede em muito o âmbito artístico, ou seja, insere-se numa interpretação da totalidade do real. Enquanto interpretação, ela está, no contexto da filosofia de Nietzsche, sujeita a metamorfoses, que são também mudanças no modo de sentir, no modo de lidar com o corpo. Ora, Maldiney precisa a linhagem filosófica pré-platónica da noção de ritmo que Benveniste analisou: o ritmo está em relação com uma representação do universo onde as configurações particulares do movimento se definem como provisórias, mas têm de possuir alguma duração, alguma continuidade, e esta concordância onde a oposição entre o provisório e o duradouro se suprime corresponde à compreensão heraclitiana de que o uno é múltiplo¹¹⁷⁸. O sentido do ritmo que lhe corresponde é, portanto, a ideia da forma em formação, em transformação constante: ele é a aliança surpreendida do “tempo-criança que brinca” e do “governo de tudo através de tudo”, nos termos de Heraclito citados por este autor. A contracção sofrida pelo sentido da palavra ritmo entre Heraclito e Platão, demonstrada por Benveniste, aplica-o ao movimento humano dançado e regulado por uma medida, isto é, subordinado ao número. Em qualquer dos casos, para Maldiney, no ritmo uma forma é o seu próprio discurso, e nela coincidem a génese, a expressão e a significação — quer dizer, a experiência e a interpretação —, pelo que a forma é o ritmo do material que exige uma técnica de encontro com a matéria, que não é a ordenação, mas a sua transformação por supressão da resistência. Isto aproxima-nos da compreensão nietzschiana de afecto de comando e do instinto de domínio que é próprio da vontade de poder, na qual, tal como para Maldiney, se desfaz a ilusão de que a experiência humana se estrutura pela dualidade sujeito/objecto. Se a situação primeira é a sensação, o *pathos*, que é um modo de comunicação e não de objectivação, e se a sensação é uma certeza que experimenta a sua verdade sem duvidar da realidade do mundo, o ritmo é uma garantia, não teórica, de realidade¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁸ MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace, op.cit.*, p. 157-158.

¹¹⁷⁹ MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace, op.cit.*, p. 165.

Assim, o ritmo é um elemento que demonstra que o artístico não recobre todo o âmbito estético, sensível. Ele é irrefutável, indemonstrável, não antecipável, uma experiência sensível concreta que articula uma continuidade que ultrapassa o indivíduo, mas que só pode ser vivida individualmente, o que mais uma vez corresponde ao que está em jogo na hipótese da vontade de poder, irreduzível, também ela, à estética artística, mas sua condição, como foi já dito aqui.

Não fazendo do ritmo propriamente um conceito, Nietzsche dedicou-lhe vários estudos desde os seus tempos de estudante (1864-1868) e, depois, enquanto professor em Basileia (nos anos de 1870-1872), dos quais ficaram cerca de duzentas e trinta páginas que atestam uma importante descoberta filológica, com conclusões próximas das de Benveniste, e cujas consequências deixaram lastro no seu pensamento até aos últimos escritos sobre Wagner¹¹⁸⁰. É consensual entre os comentadores que as suas

¹¹⁸⁰ São vários os estudos dedicados aos desenvolvimentos de Nietzsche acerca do ritmo na métrica e na retórica gregas durante o período em que leccionou em Basileia. Baseando-se nos textos de 1872-1873, escritos para os cursos sobre *História da eloquência grega* e *Retórica antiga*, Angela Kremer-Marietti defendeu que as conclusões de Nietzsche nesse período consistiram na compreensão de que as criações linguísticas podiam decorrer quer do “ritmo desmesurado do *pathos*, quer dizer, do ritmo forte da paixão, portanto, de um ritmo patológico, quer, pelo contrário, do ritmo medido do *ethos*, quer dizer, do ritmo completamente diferente de um tempo calculador e, simultaneamente, moderador e controlador da paixão.” Nietzsche teria, assim, de acordo com esta comentadora, distinguido dois tipos de rítmica, uma submetida ao tempo, uma “*Zeit-Rhythmik*”, e uma “rítmica bárbara, abandonada à afetividade”, uma “*Affekt-Rhythmik*”, concebendo a primeira como criada pelos gregos para refrear a paixão, já que entre os antigos “o ritmo tinha um papel tão ético quanto estético”. Apoiando-se no livro II da *República* (398d-399d), na distinção platónica entre as harmonias lamentosas, orgíacas e éticas, e na divisão destas últimas entre a dórica e a frígia, a autora remete para a atribuição, no *Nascimento da Tragédia*, do modo dórico a Apolo e do frígio a Dioniso, frisando que já Aristóxeno de Tarento, o primeiro teórico da música e aluno de Aristóteles, pensava que os poetas trágicos tinham associado o modo patético ou mixolídio ao modo dórico, e que a tragédia resultara da mistura dos dois elementos. A comentadora conclui ainda que, na medida em que à escala sonora fonética a língua grega acrescentava o ritmo adequado, Nietzsche entendeu que as leis da composição poética estavam já contidas “na arte escondida da linguagem” e que nas suas pesquisas sobre o ritmo e a métrica, Nietzsche recorda que o cantor grego se regulava pela a dança e por um batimento regular do pé ou da mão que marcava o ritmo visível com que era batida a medida audível. Cf. KREMER-MARIETTI, Angela, “*Rhetorique et rythmique chez Nietzsche*” in SAUVANET, Pierre/WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Rhythmes et Philosophie*, Éditions Kimé, Paris, 1996 (p.181-195). Tanto quanto julgamos saber, o trabalho mais completo sobre os estudos de Nietzsche sobre o ritmo no período de 1870-1872, foi levado a cabo por James Porter. Este comentador defendeu igualmente que a importância do fenómeno do ritmo nos textos tardios, embora mal reconhecida, é indiscutível (p. 127), referindo a sua identificação com a força plástica de configuração, a identificação do ser humano como um criador de formas e ritmos, a dinâmica rítmica da vontade de poder, e citando um fragmento póstumo de 1888 onde Nietzsche caracteriza o apolíneo e o dionisiaco em termos de uma “diferença de tempo, uma alteração da percepção habitual do tempo e do espaço já presente de uma forma rítmica” (FP 1888 14[46], KSA 13, 240). Para Porter, as reflexões tardias de Nietzsche derivam todas dos estudos de juventude em Leipzig e Bona (1864-1868) e das suas aulas em Basileia. Porter sublinha que Nietzsche colocou as suas perspectivas acerca do ritmo ao serviço de uma crítica cultural da percepção muito mais ampla, pois o ritmo é modelado pela história e pela cultura, e assinala que, nos textos póstumos de 1870-1872, o ritmo continua a ser usado quer no sentido estrito da música, da dança e da linguagem, quer no sentido filosófico mais amplo, não se preocupando Nietzsche em distingui-los claramente. O

investigações de juventude sobre o ritmo apresentam uma inegável continuidade ao longo do pensamento de Nietzsche, e que essa noção permite ligar a filologia, a filosofia e a música. A tese que Nietzsche contrapõe à filologia do seu tempo é a de que, uma vez que a poesia grega era também canto e dança, a noção de medida rítmica relacionava-se com os gestos executados pelo dançarino, e uma prova disso eram as noções de *arsis* e *thesis* que correspondiam, respectivamente, ao elevar e ao pousar dos pés, não só na dança, mas também na marcha. Ora, de acordo com Nietzsche, os modernos inverteram a significação dos dois termos, que deveria ser reposta segundo a proposta de Aristóxeno de Tarento, que defendeu que todas as medidas rítmicas começam pela *arsis* e não pela *thesis*, quer dizer, pelo erguer do pé no ar e não pelo seu pousar no chão. Nietzsche compreendeu também que, embora entre os gregos o ritmo fosse “visível” nos movimentos e nos gestos dos corpos, a medida rítmica moderna tem, ao contrário da grega, uma origem apenas visual e linguística, que apareceu no fim da Idade Média e se ligava com a leitura das partituras contrapontísticas da *Ars Nova* e com o desenvolvimento da canção popular alemã. A rítmica moderna tornou-se, assim, dependente da acentuação tónica das palavras, da primazia do *ictus*, do acento tónico na palavra e no verso. Ao contrário dos antigos, cuja rítmica linguística repousava na alternância de sílabas longas e breves, as línguas modernas possuem uma acentuação em que a intensidade do som possui uma função patética desconhecida dos gregos. O ritmo era, segundo Nietzsche, para estes últimos, inteiramente corporal, e nele o *ictus* estava ausente, posto que, entre os gregos, era a mímica que governava o conjunto rítmico: pelos seus gestos, o

filósofo continuou a defender a sua primeira e pouco ortodoxa compreensão do fenómeno rítmico até ao fim na sua obra, sobretudo na correspondência que manteve com o musicólogo Carl Fuchs, a quem declara numa carta de Abril de 1886 que nas aulas que deu em 1871 demonstrou aos alunos que todo o desenvolvimento da teoria da métrica era a história de um erro fundamental, ou seja, que as suas investigações sobre o ritmo foram uma valiosa contribuição para a filologia clássica e uma crítica da filologia moderna e da cultura de que esta fazia parte. Porter examina as descobertas de Nietzsche sobre o tema (“extramente técnico”, p. 130) do ritmo na antiguidade, e sustenta que mesmo quando não é evidente de modo imediato, as referências de Nietzsche ao ritmo nos últimos textos evocam o mundo grego e os seus ritmos (pelo que “o próprio *corpus* nietzschiano se está sempre a revisitar: é em si mesmo uma espécie de movimento rítmico” p. 130). Nietzsche acreditava ter descoberto, e não sem razão, se não os sons, pelo menos os princípios do ritmo grego antigo, e a sua descoberta desautorizou a tradição filológica classicizante, kantiana e germânica sua contemporânea, que projectava um esquematismo quase transcendental no fenómeno antigo do “ritmo em si”, como escreve numa carta a Fuchs de Abril 1886: “O nosso sentido rítmico é considerado como o único e eterno género de ritmo, como ritmo em si.” PORTER, James (ed.), *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, 2000 (cap. 3 “*Being on time: the studies in ancient rhythm and meter (1870-1872)*”). Mais recentemente, foi publicado o estudo “*Alogia et eurythmie chez Nietzsche*”, onde o autor analisa os textos de Nietzsche sobre o ritmo, e às conclusões do qual nos ateremos agora. Cf. CORBIER, Christophe, “*Alogia et eurythmie chez Nietzsche*” in *Nietzsche-Studien* 38 (2009), p. 1-38.

dançarino permitia ao espectador perceber o início e o fim de cada verso. Na medida em que a música grega era essencialmente coral, o ritmo dependia tanto do ritmo linguístico, como da mímica que o exprimia. Assim, a unidade do verso era perceptível graças à dança, que predominava em relação à música: não tendo uma origem visual, o ritmo era, entre os gregos, “visível” e sentido pela totalidade do corpo.

As questões que esta tese levanta têm a ver com a impossibilidade de reconhecer os movimentos dos coreutas a partir da leitura dos textos antigos, o que vem ter com as críticas de Nietzsche a Aristóteles e com a interpretação lacunar e “alexandrina” da tragédia grega, no sentido analisado no início do presente trabalho. A tese de Nietzsche apoia-se numa investigação sobre a articulação das noções de “euritmia” e “alogia”, que permitem mostrar que, entre os antigos, a noção de ritmo não era absoluta e associava elementos racionais e fisiológicos, visuais e físicos, regularidade e irregularidade, a que a mera leitura dos textos antigos não nos permite aceder inteiramente, e à qual a nossa própria relação com o que entendemos por ritmo é alheia. A noção de euritmia foi definida por Vitruvius, no tratado *Da Architectura*, como a proporção correcta entre as partes de um todo que se obtém pelo respeito de uma rigorosa simetria, e, por outro lado, associada por Platão à ordem do movimento do corpo na dança, na qual faz intervir tanto Apolo como Dioniso¹¹⁸¹. Quanto à alogia, Nietzsche encontra este termo no *Timeu* (47 d-e), onde se fala do ritmo e do caos inicial do mundo de um modo em que o ritmo surge associado ao logos, à racionalidade e à ordem. Por seu lado, seguindo Aristóxeno, Nietzsche não associa a alogia à desordem caótica, e sublinha a existência de vários tipos de métrica alógica na literatura grega, que atestam a coexistência de ritmos racionais e irracionais. Pensando o ritmo a partir de Aristóxeno, Nietzsche inverte, portanto, a perspectiva moderna sobre a rítmica antiga, concebendo-a não apenas como eurítmica e arquitectónica, mas como configuração móvel: o verso grego, longe de constituir uma estrutura rígida, tornou-se uma forma livremente organizada pelo intérprete. Trata-se de conceber formas de dissonância rítmica que não eram um desregramento caótico,

¹¹⁸¹ Seguimos a interpretação de Christophe Corbier, que se refere ao livro III da *República* e que sublinha o facto de Nietzsche ter lido atentamente as *Leis* enquanto estudava a rítmica grega (em particular o segundo livro), retendo dessa leitura a presença de Dioniso ao lado de Apolo no coro, mencionada por Platão. Cf. CORBIER, Christophe, “Alogia et eurythmie chez Nietzsche” in *Nietzsche-Studien* 38 (2009), p. 1-38.

mas que tinham um lugar tão importante na música grega como a harmonia regulada. Na rítmica grega Nietzsche encontra, então, dois princípios complementares, e o verso grego é a concretização desta dupla tendência do espírito grego para a regularidade e a irregularidade, a simetria e a dissimetria, a euritmia e a alogia. O que aqui parece estar em jogo é o acasalamento dos opostos do qual partia *O Nascimento da Tragédia*, onde o dionisíaco corresponde à força de renovação que rompe a euritmia, o instinto capaz de organizar de um modo diferente da regularidade rítmica e arquitectónica da arte apolínea. A união de Apolo e Dioniso revela-se, neste contexto, novamente fundada sobre a fisiologia e a métrica, ou seja, sobre uma psicofisiologia onde corpo e racionalidade não estão separados, mas solidários num jogo contínuo de criação e destruição, um jogo continuado de alargamento de possibilidades interpretativas, quer dizer, e de acordo com o que foi esclarecido atrás, de intensificação da liberdade. No ritmo, o elemento plástico, visual, apolíneo, articula-se com o movimento, a continuidade, o fluxo dionisíaco, parecendo instaurar uma “fractura entre o visível e o audível, o temporal e o espacial (...) não se deixando controlar por tais divisões”¹¹⁸², por uma lógica dualista. É também assim que, ao longo do seu pensamento, Nietzsche se refere ao ritmo, quer como um elemento onde se encontram o apolíneo e o dionisíaco, quer como o movimento próprio do devir, quer ainda como a criação própria do homem, que consiste em formas de resistência contra outras forças e formas de domínio¹¹⁸³ ou como aquilo que torna o mundo estético¹¹⁸⁴, no sentido em que Maldiney fala de *aisthesis*. O ritmo é onde o plástico, o descontínuo, o exterior, o visível se reúne ao musical, à continuidade, à interioridade de uma forma inclusiva. Melhor dizendo, no ritmo parece já não haver distinção entre eles, não porque se confundam de modo caótico, mas porque se alimentam um do outro num contacto que é conflito de resistências e ligação de opostos que nunca alcança uma síntese. Ao colocar a arte no âmbito da fisiologia, a noção de ritmo parece convir às intenções de Nietzsche no sentido em que a beleza, por exemplo, não fica limitada à emotividade auditiva e visual, mas estende-se à “profundidade das

¹¹⁸² LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Le sujet de la philosophie (Typographies I)*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979 (“L’écho du sujet”, p. 217-303).

¹¹⁸³ FP 1883/1884 24[14] (KSA 10, 650-651).

¹¹⁸⁴ FP 1885 39[16] (KSA 11, 626).

percepções” e às “propriedades biológicas comuns ao conjunto dos seres vivos”¹¹⁸⁵, suscitando continuamente novas configurações.¹¹⁸⁶

No §84 da *Gaia Ciência*, Nietzsche desenvolve a ideia de que, entre os gregos, o ritmo, ligado ao deus Apolo, era uma violência imposta ao discurso “que reordenava todos os átomos da frase, mandava escolher as palavras com cuidado, dava novas cores aos pensamentos”. Nietzsche continua: “o ritmo é um constrangimento; ele suscita um desejo irresistível de cedência, de adesão. Não são só os pés, é também a alma que segue o compasso”. Entre os gregos, diz ainda no mesmo texto, “tudo era possível” através do ritmo (trabalhar, fazer aparecer um deus, moldar o futuro, libertar a alma de um excesso), graças a ele o homem era “quase um deus”. O ritmo é, assim, compreendido como uma criação humana que permitia aos gregos agir sobre o que os rodeava e também sobre si próprios, sendo a dança um dos instrumentos privilegiados para purgar a alma de um excesso de afectos, ou seja, para os dominar. A dança era uma arte no sentido grego do termo, ou seja, uma técnica, que supunha controlo, domínio, uma organização selectiva constituída por relação com o caos que lhe resiste. Na dança essa relação nunca está definitivamente estabilizada, ela mantém a tensão entre o caos e a ordem rítmica porque é um movimento que se situa na fronteira entre o equilíbrio e o desequilíbrio, e mantém essa fronteira enquanto o movimento é dançado¹¹⁸⁷. Ora, o §84 da *Gaia Ciência* faz eco no §368 da mesma

¹¹⁸⁵ Expressões do paleontólogo André Leroi-Gourhan, que defende que o “código das emoções estéticas baseia-se em propriedades biológicas comuns ao conjunto dos seres vivos, tais como as dos sentidos, que asseguram uma percepção dos valores e dos ritmos ou, de uma forma mais geral e desde o mais simples dos invertebrados, uma participação reflexa nos ritmos e uma reacção às variações nos valores. No caso do homem, a progressiva intelectualização das sensações resulta na percepção e na produção dos ritmos e dos valores nos códigos cujos símbolos possuem uma significação étnica, como os da música, da poesia ou das relações sociais.” Toda a sua análise da importância e dos elementos que compõem o ritmo parecem-nos iluminar, nomeadamente, as descrições feitas por Nietzsche da carência de estilo do homem moderno, em particular na segunda e quarta *Considerações Intempestivas* que referimos atrás, e também à “des-sensualização” progressiva da música que é analisada em HH 217. Cf. LEROI-GOURHAN, André, *O gesto e a palavra. 2 — Memórias e ritmos*, Edições 70, Lisboa, 1987 (tradução de Emanuel Godinho) (em particular, a Terceira Parte, “Os símbolos étnicos”, Cap. X “Introdução a uma paleontologia dos símbolos”, p. 71-83).

¹¹⁸⁶ Para uma análise das dificuldades da definição da noção de ritmo, do estabelecimento do seu âmbito “na totalidade da natureza viva” onde a música se integra, e para uma tentativa de delimitar “uma generalização completamente interna” ao âmbito musical que permita compreender o seu sentido numa “reflexão filosófica acerca da música” que analisa a relação entre a noção de ritmo e a noção de esquema, cf. PIANA, Giovanni, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991 (em particular, os pontos 4.-11 do segundo capítulo “Tempo”).

¹¹⁸⁷ Comentando o texto de Paul Valéry, *A alma e a dança*, José Gil parece ir ao encontro do que tentamos aqui esclarecer, escrevendo o seguinte: “A dança faz-nos aceder *pela vista* a conhecimentos reservados aos deuses, coisa de que qualquer outra arte ou qualquer outro saber é incapaz. (...). Valéry parece dizer: os movimentos dançados fazem-nos captar um sentido que nenhum discurso

obra, onde Nietzsche explora as suas objecções fisiológicas à música de Wagner, ligadas, em particular, e para além de tudo o que já vimos antes, ao tratamento que o compositor dá ao ritmo e que impede a respiração, revolta os pés, faz protestar o estômago, o coração, a circulação sanguínea¹¹⁸⁸. De acordo com o que vimos anteriormente, um compositor procede, como todos os artistas, fisiologicamente, isto é, em função do seu estado de embriaguez, quando introduz uma determinação rítmica nos sons. O ritmo é um elemento configurador em função do qual podemos identificar e prever os sons que vão chegar a partir dos sons que já escutámos, quer dizer, na medida em que nos podemos situar a partir de alguns pontos de apoio, localizar a nossa situação enquanto ouvintes e dominar o fluxo musical a partir das determinações com que o próprio compositor o organizou. Assim, o ritmo não está no tempo nem no espaço, pois ele é criado, introduzido pelo compositor, e só surge depois dessa determinação. Se não houver ritmo, não há ainda tempo nem espaço, uma organização dos diferentes momentos, mas apenas “caos para toda a eternidade”¹¹⁸⁹, indeterminação, instantes atômicos sem relação entre si. Neste sentido, o ritmo é o elemento que cria o tempo e o espaço na música, tal como na vida, pois estes não são dados ao homem, ele configura-os, institui-os fisiologicamente por meio do seu corpo.

Esta configuração rítmica não se limita, contudo, a ligar cada ponto com cada ponto, cada instante com o instante seguinte, pois remete-os para um todo, para uma totalidade global em relação à qual cada um deles adquire um sentido. No que à música diz especificamente respeito, a unidade e organização de uma melodia devem-

simplesmente conceptual poderia pensar. Melhor: outras artes, como a pintura ou a música, permitem-nos também captar um sentido não-traduzível por conceitos, mas a dança vai mais longe, articula o sentido e o não-sentido, faz-nos compreender «o real e o irreal», «as conversões, as inversões, as diversões», em suma, tudo o que um discurso lógico não deixaria coexistir no seu seio. Estas figuras do sentido descrevem precisamente impossibilidades lógicas. A dança mostra a sua «combinação», o modo como elas se «deduzem» e se «fundem» em movimentos dançados.” Cf. GIL, José, *O movimento total. O corpo e a dança*, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 2001 (p. 230-231). Para uma tradução portuguesa do texto de Valéry, cf. VALÉRY, Paul, *Eupalino ou o Arquitecto seguido de a Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*, Fenda, Lisboa, 2009.

¹¹⁸⁸ GC 368: “O facto é que já não respiro facilmente quando esta música age em mim; que o meu pé logo se zanga e se revolta contra ela, pois ele tem necessidade de bater o compasso, dançar, marchar, exige da música acima de tudo os arrebatamentos inerentes a bons passeios, caminhadas, pulos, danças. Mas não protestam também o meu estômago? o meu coração? a minha circulação? os meus intestinos? Não fico eu ao ouvi-la insensivelmente rouco? Interrogo-me então: que quer realmente da música todo o meu corpo, afinal? Eu creio que é uma diminuição do peso: como se todas as funções animais devessem ser activadas por ritmos leves, atrevidos, desenvoltos e seguros; como se as vidas de bronze e chumbo devessem ser vivificadas a ouro por boas harmonias, ternas e douradas.” (trad.mod.)

¹¹⁸⁹ GC 109.

se mais à articulação rítmica do que à altura das notas, por exemplo, e é a partir desta evidência que Nietzsche vai dirigir as suas críticas principais à música de Wagner. Quando liga a música à dança¹¹⁹⁰, à marcha¹¹⁹¹ ou à respiração¹¹⁹², é no ritmo que Nietzsche pensa: a música liga-se ao corpo, “pois todo o ritmo fala aos nossos músculos”¹¹⁹³. Na música grega o ritmo musical estava subordinado às inflexões da língua falada, como Nietzsche explica no §247 de *Para além do bem e do mal*, e só tardiamente, como vimos acima, encontrou a sua autonomia numa matematização do tempo ligada, por um lado, à subdivisão de uma unidade em unidades mais pequenas e, por outro, ao aparecimento da medida. Se o ritmo musical moderno é matemático, o dos gregos e dos latinos, subordinado ao discurso falado, estava submetido à sonoridade das palavras, à voz que as proferia, como defendera Nietzsche já em 1871. A música grega “não cuidava da entoação da palavra (*Wortbetonung*) (...) não conhecia de todo a acentuação musical: o seu efeito repousava sobre o ritmo temporal e sobre a melodia, não sobre o ritmo das intensidades (*Stärken*). O ritmo era apenas sentido, não se exprimia pela entoação (*Betonung*).”¹¹⁹⁴ A consequência mais decisiva deste facto é que, entre os gregos, a atenção não deveria centrar-se na palavra, mas no verso, ou seja, a parte estava subordinada ao todo e esta subordinação de cada momento à totalidade implicava uma regularidade que se manifestava, na música grega, pelo batimento da cadência, que permitia localizar as unidades temporais com a duração mais longa. Esta especificidade da música grega liga-se ao facto de o ritmo grego nascer da dança, como Nietzsche escreve a Fuchs em Agosto 1888¹¹⁹⁵, e estar também subordinado à sonoridade da linguagem, permitindo o domínio sonoro e não semântico dos afectos. Quer dizer, a música grega, sempre associada à poesia, como não podemos deixar de ter em mente, possuía uma percepção muito refinada do ritmo e do seu poder, e transmitia-o aos ouvintes suscitando nestes um movimento dançado

¹¹⁹⁰ FP 1886/1887 7 [7] (KSA 12, 285).

¹¹⁹¹ FP 1886 9 [70] (KSA 12, 372).

¹¹⁹² GC 268 ou FP 1888 16 [75] (KSA 13, 510-511).

¹¹⁹³ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10.

¹¹⁹⁴ FP 1871 9[111] (KSA 7, 316). Como explica Éric Dufour, recorrendo a um estudo de T. Georgiades sobre a música e o ritmo nos gregos, isto significa que a duração que se concedia a uma sílaba era uma propriedade objectiva da palavra e não dependia em nada daquilo que o sujeito que pronunciava a palavra queria exprimir: entre os gregos, a duração da sílaba “é um traço objectivo da palavra, caracteriza a palavra enquanto suporte material, corpo, objecto. As sílabas longas e breves não têm nenhuma relação com a vontade do sujeito se exprimir, e não aparecem como consequência da significação da palavra”. Cf. a citação de T. Georgiades, “*Musique et rythme chez les grecs*” (p. 79) por DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*, (p. 303, nota 58).

¹¹⁹⁵ KSB 8, 404.

em tudo contrário ao que é exigido pela música moderna, em particular, pela melodia infinita de Wagner:

“Como se deve mover a alma de acordo com a música moderna. Podemos fazer uma ideia clara do objectivo artístico perseguido pela música moderna através daquilo a que se chama agora, com uma expressão muito forte, mas imprecisa, a melodia infinita, imaginando que entramos no mar, que perdemos progressivamente o chão firme e seguro sob os pés e que acabamos por nos abandonar à mercê do elemento ondulante: temos de nadar. Até agora, na música antiga, no ir e vir gracioso ou solene ou fogoso, tínhamos de dançar mais depressa ou mais devagar: a medida que era necessário manter, a observação de graus de tempo e de força bem determinadas e equilibradas, obrigavam uma reflexão (*Besonnenheit*): a magia (*Zauber*) daquela música repousava no jogo contrastado (*Widerspiele*) entre a corrente de ar fresco que provinha da reflexão (*Besonnenheit*) e a respiração bem quente do entusiasmo musical. — Richard Wagner quis um outro género de movimento da alma que, como dissemos, é parente do nadar e do flutuar. É talvez esse o aspecto mais essencial das suas inovações. O seu famoso procedimento artístico nascido desta intenção e adequado a ela — a melodia infinita — esforça-se por romper toda a proporção matemática de tempo e de força, por vezes até para escarnecer dela, e é de uma tal riqueza na invenção daqueles efeitos, que estes soariam aos ouvidos de outrora como paradoxos e blasfêmias rítmicas. Ele receia a petrificação, a cristalização, a passagem da música para o arquitectónico, — e assim opõe ao ritmo a dois tempos um ritmo a três tempos, introduz amiúde cinco e sete tempos, repete a mesma frase imediatamente a seguir, mas com uma dilatação que a faz receber uma dupla ou tripla duração. De uma imitação desta arte pode resultar um grande perigo para a música: ao lado da maturidade excessiva do sentido rítmico sempre se escondeu a selvajaria, o declínio da rítmica. Este perigo torna-se sobretudo muito grande quando semelhante música se apoia cada vez mais estreitamente numa arte de actor (*Schauspielerkunst*) e numa linguagem gestual totalmente naturalista, não gerada e dominada por nenhuma plástica superior, que não possui em si nenhuma medida e que também é incapaz de comunicar medida ao elemento que nela se aconchega, à natureza demasiado feminina da música.”¹¹⁹⁶

Nietzsche denuncia, assim, a ausência de uma “plástica superior” nas composições de Wagner, quer dizer, a ausência de um princípio configurador temporal favorável à concentração do ouvinte e a um “jogo contrastado” entre “a corrente de ar fresco” da reflexão e o “sopro quente do entusiasmo musical”. Ao contrário desse jogo, cuja manifestação corporal é a dança, a música de Wagner exige à alma outro tipo de movimento: trata-se agora, não de dançar, mas de nadar¹¹⁹⁷. A

¹¹⁹⁶ OSM 134 (KSA 2, 434-435).

¹¹⁹⁷ Segundo Christophe Corbier, se, inicialmente, Nietzsche viu na música de Wagner uma ressurreição da alogia grega, a diferença entre Wagner e os gregos aparece o §134 das OSM, onde se trata de distinguir a maturidade da degenerescência do ritmo: “por um lado, a arquitectura assimétrica de Paestum e as construções rítmicas dos poetas, onde a alogia tem um papel essencial, são a prova de que os gregos dispunham de uma concepção muito elevada e de uma percepção muito refinada do ritmo e do seu poder; por outro lado, a irregularidade rítmica procurada por Wagner e os seus epígonos

música de Wagner é um magma confuso, um caos sonoro, a “degenerescência do sentido do ritmo”¹¹⁹⁸. Na sua imprevisibilidade rítmica, é impossível qualquer antecipação, o ouvinte perde o pé, afoga-se e é obrigado a deixar-se ir. A escolha de Wagner em privilegiar o pormenor em vez do todo é vista por Nietzsche como uma incapacidade, uma impotência que se esconde na enunciação de temas que são repetidos sem nunca serem desenvolvidos, na mistura das tonalidades, na subordinação da modulação ao sentido dos versos e do drama¹¹⁹⁹. A música de Wagner opõe-se, então, à fisiologia porque esta determina que o homem crie formas e ritmos, como dissemos antes. Recusando a ordem rítmica, Wagner limita-se a construir momentos ou frases que poderíamos isolar legitimamente daquilo que as precede e do que se segue. A sua aparente continuidade deve-se ao facto de ela se construir no instante, de ela dominar a cada instante um processo de constituição incessantemente desmentido, que não encontra nem repouso, nem forma, nem determinação, e que prossegue até ao fim da obra. A melodia infinita é o “reino do informe”¹²⁰⁰, deixa pressentir qualquer coisa, começa um processo de determinação que se dissolve imediatamente numa nova determinação. Por isso, a melodia wagneriana só tem uma continuidade aparente porque é destituída de qualquer configuração, ou seja, ela não constitui uma totalidade em relação à qual cada momento adquire sentido, é uma simples sucessão de instantes sem nenhuma lei que nos faça sentir por que razão tal frase dá origem a tal outra na qual prossegue. A miopia de Wagner para o todo, a ausência de unidade dos diferentes momentos, encontra o seu contra-peso na sobre-determinação do pormenor considerado como fim em si, no cinzelamento maníaco de cada instante tomado isoladamente. Trata-se da imagem de um caos que nos faz pressentir qualquer coisa que nunca chega: assim que aparece, a ideia musical nunca é desenvolvida, mas simplesmente repetida ou amplificada ou abandonada. Por isso, a arte de Wagner é uma arte da ampliação”¹²⁰¹. “Depois de um tema, Wagner está sempre em dificuldades para continuar. Daí a longa

é um sintoma de decadência e não pode ser comparada ao que se praticava na orquestra grega.” O drama lírico de Wagner não é um renascimento da tragédia grega porque lhe falta a qualidade essencial da arte grega no seu apogeu: “a alogia unida à euritmia”. Cf. CORBIER, Christophe, “*Alogia et eurhythmie chez Nietzsche*” in Nietzsche-Studien 38 (2009), p. 1-38.

¹¹⁹⁸ CW Posfácio (KSA 6, 44).

¹¹⁹⁹ Segue-se a interpretação de DUFOUR, Éric, *op.cit.*, Cap. III “*Chaos et ordre dans la musique: le sens du temps*” (p. 246-255).

¹²⁰⁰ OSM 134.

¹²⁰¹ FP 1878 27[24] (KSA 8, 491).

preparação — a tensão.”¹²⁰² Em vez de articular, como escreve Nietzsche a Gast em 1883¹²⁰³, Wagner produz uma sucessão de afirmações cuja ligação é totalmente externa.

Se a arte de Wagner é um narcótico e põe o ouvinte em estado de sonâmbulo, como vimos acima, isso também tem, então, a ver com a dispersão rítmica, o estilhaçamento dos momentos fragmentados, que exige uma acuidade excessiva dos sentidos concentrados num presente autonomizado que se estende indefinidamente, como, por exemplo, no Prelúdio do *Lohengrin*, onde se dá a estranha impressão de que assistimos ao surgir de algo que não chega, e a que Nietzsche chama o “presentimento do infinito”. A música de Wagner “faz pressentir”, ou seja, é a expressão de uma vida doente e degenerada, que se perde no caos sem o tentar ordenar activamente. Em 1888, Nietzsche escreve que o que é detestável em Wagner é o seu “sentido do tempo”¹²⁰⁴, pois a sua música move-se irremediavelmente num instante que se transforma e se renova sem cessar, num instante que nunca encontra uma determinação, que não constrói uma direcção determinada na qual se projecta, um futuro antecipável, mas opera sistematicamente uma negação do passado que se recusa a assumir, recomeçando de cada vez qualquer coisa de radicalmente novo. Por isso, trata-se de uma música que não afirma, não constrói, não enuncia nem suscita pensamentos. Pelo contrário, uma música afirmativa é uma música que avança, elabora, se constrói fundando-se sobre asserções já produzidas e antecipando aquelas que se vão seguir, em suma, que obedece a um estilo, ou seja, a uma força organizadora em virtude da qual os diferentes momentos formam um todo. Quer dizer, a música afirmativa não permanece no presente no qual, porém, se realiza: arrisca a abrir uma direcção, restringindo através disso o campo dos possíveis, e assume o seu carácter finito, possibilitando, simultaneamente, o alargamento da direcção aberta àquele que a escuta. A direcção aberta pelo momento presente é aquilo pelo qual o presente se supera para o futuro que ele instaura, e Nietzsche vê isso acontecer na música de Bizet, a qual “constrói, organiza”¹²⁰⁵. Trata-se de criar um presente estabelecendo a sua ligação com o passado e o futuro, em vez de se deixar permanecer num instante vazio e indefinidamente renovado.

¹²⁰² FP 1878 27[31] (KSA 8, 492).

¹²⁰³ Carta a Gast de 2/4/1883 (KSB 6, 352-353).

¹²⁰⁴ FP 1888 15[12] (KSA 13, 411-412).

¹²⁰⁵ CW 1 (KSA 6, 14).

Assim, na arte de Wagner a degenerescência do sentido do ritmo, a imitação dos afectos e a procura do efeito indicam a decadência da “vontade fundamental do espírito”, a vontade que “quer ser dominadora e sentir-se senhora, em si e à sua volta, a vontade de ir da multiplicidade à unidade, uma vontade de ligar e unir, uma vontade que procura o domínio e domina efectivamente”¹²⁰⁶. O enfraquecimento desta força manifesta-se na impotência de Wagner para organizar o caos: nas suas obras a vida não anima o todo, o todo já não forma uma totalidade porque cada parte se torna soberana. Isto é declarado por Nietzsche numa carta a Fuchs, escrita em Abril de 1886:

“A fórmula wagneriana da melodia infinita exprime da maneira mais amável do mundo o perigo, a corrupção do instinto e também a tranquilidade da consciência no meio dessa corrupção. A ambiguidade rítmica, em virtude da qual já não sabemos, já não devemos saber onde estamos, se uma coisa é princípio ou fim, é sem dúvida um truque artístico por meio do qual se obtêm efeitos maravilhosos — o *Tristão* está cheio desses truques; mas enquanto sintoma de uma arte, é e permanece sendo um sinal de dissolução. A parte comanda o todo, a frase comanda a melodia, o instante comanda o tempo (e também o *tempo* musical), o *pathos* comanda o *ethos* (aquilo a que chamamos carácter ou estilo), e finalmente o espírito comanda o pensamento. Desculpe-me, mas o que creio ver aqui parece-me uma inversão de perspectiva: vemos de muito perto — de demasiado perto — o pormenor; muito — demasiado — confusamente o conjunto. Na música, a vontade é conduzida a esta óptica destrutiva, e ainda mais do que a vontade, a inteligência. É isso a *décadence*: uma palavra que, entre gente como nós, não é, com certeza, um juízo, mas uma definição.”¹²⁰⁷

Estas palavras vão ao encontro do que está em jogo na “auto-contradição fisiológica da modernidade”, à *décadence*, que é uma auto-contradição dos instintos, pois “em épocas como a de hoje, abandonar-se aos instintos é mais uma fatalidade.”¹²⁰⁸ Na carta citada, Nietzsche define a decadência como a “corrupção do instinto”, “uma óptica destrutiva da inteligência” ilustrada pela “ambiguidade rítmica” da música de Wagner. Esta ambiguidade faz perder todo o sentido de orientação, na medida em que somos como que mergulhados no pormenor, inundados por este, e perdemos a noção de conjunto. Nietzsche vê nestes aspectos um sintoma e um “sinal de dissolução” da vida instintiva moderna. Eles ligam-se intimamente com a “degenerescência do sentido do ritmo”¹²⁰⁹ que significa, precisamente, “o caos no

¹²⁰⁶ PBM 230.

¹²⁰⁷ KSB 7, 176-179.

¹²⁰⁸ CI “Incursões de um Extemporâneo” 41.

¹²⁰⁹ CW Posfácio (KSA 6, 44).

lugar do ritmo”¹²¹⁰, e reflecte a decadência da força humana para organizar o caos, declínio dos instintos da criatura que inventa formas e ritmos a partir de uma força que “rejeita, escolhe, configura até ao fim”¹²¹¹. Na arte, tal como na vida, trata-se de “dominar o caos que se é: obrigar o seu caos a tornar-se forma”¹²¹², e “grande estilo” é o nome que Nietzsche dá nos seus últimos textos a este domínio, como vimos acima. A análise do tratamento rítmico nas obras de Wagner confirma, então, a tese de que o compositor é um sintoma da decadência, mas mostra também outra coisa, cujo alcance é decisivo. Através da análise do ritmo na música de Wagner, Nietzsche compreende ou reforça a ideia formada a partir dos seus estudos sobre o ritmo nos gregos, segundo a qual “o efeito do ritmo é já, em si mesmo, uma modificação fina dos movimentos rítmicos da vida”¹²¹³, ou seja, a ideia de que se a sensibilidade ao ritmo mudou no contexto da cultura grega, ela é também passível de mudança entre os modernos. E se, entre os gregos, a mudança da compreensão do ritmo se ficou a dever, de acordo com o que vimos, em grande medida à intervenção, não dos artistas, mas de filósofos, a insistência de Nietzsche sobre o ritmo indica que o mesmo pode estar em causa no que à modernidade diz respeito. Ou seja, não é aos artistas que cabe inverter a tendência decadente do ritmo, mas aos filósofos.

Gosto e legislação: da diferença entre um filósofo e um artista

Como foi já mencionado acima, ao fazer o seu diagnóstico acerca da cultura europeia moderna, Nietzsche não pretendeu suprimir a decadência, nem considerava que tal fosse possível. Aliás, em *Ecce Homo*, Nietzsche define-se a si próprio como um decadente, embora essa definição inclua o seu contrário, de um modo que parece condensar o duplo movimento que caracteriza o seu modo de pensar, e que tivemos já ocasião de analisar. A citação exacta é a seguinte: “pondo de parte o facto de eu ser um decadente, sou também o seu contrário”¹²¹⁴, e nela Nietzsche não dissocia o seu pensamento, a sua filosofia, da sua experiência e da sua vida, seguindo a lógica que foi também já aqui objecto de análise: “Esta dupla proveniência, por assim dizer, a

¹²¹⁰ NW 1 (KSA 6, 422).

¹²¹¹ FP 1885 38[10] (KSA 11, 608-609).

¹²¹² FP 1888 14[61] (KSA 13, 246-247).

¹²¹³ KREMER-MARIETTI, Angela, “*Rhetorique et rythmique chez Nietzsche*” in SAUVANET, Pierre/WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Rhythmes et Philosophie*, Éditions Kimé, Paris, 1996 (p.181-195).

¹²¹⁴ EH “Por que sou tão sábio” 2.

partir do degrau mais alto e do degrau mais baixo da vida, um *décadent* e simultaneamente um início — é isto que explica, se alguma explicação houver, aquela neutralidade, aquela isenção em relação ao problema geral da vida que talvez me caracterize.”¹²¹⁵ Como defendemos na Primeira Parte do nosso estudo, seguindo a interpretação de Werner Stegmaier, para Nietzsche a “razão” nunca é universal, é sempre a razão de uma vida singular, e foi assim que compreendeu o seu pensamento como decorrente das suas experiências, como “a razão da sua vida”¹²¹⁶. Nietzsche compreende a sua filosofia como uma expressão dos seus instintos, da sua fisiologia, das metamorfoses da sua saúde, e atribui-lhe a mesma estrutura que define a sua vida:

“Considerada nesta perspectiva, a minha vida foi simplesmente maravilhosa. Para executar a tarefa de uma transmutação dos valores eram, talvez, necessárias mais capacidades das que alguma vez habitaram lado a lado num só indivíduo, e, antes do mais, também oposições entre capacidades, sem que estas pudessem perturbar-se ou destruir-se. Hierarquia das capacidades; distância; a arte de separar sem criar inimizades; nada misturar, nada «conciliar»; uma tremenda multiplicidade que é, contudo, o contrário do caos — tal foi a condição prévia, o longo trabalho secreto e a arte do meu instinto.”¹²¹⁷

O seu instinto dominante foi o “instinto de hierarquia” que associa ao “prazer nas *nuanças*”¹²¹⁸, à sensibilidade aos graus, aos *valeurs* a que se referem os pintores para designar as tonalidades cromáticas, e que para Nietzsche consiste na rejeição da oposição lógica e moral entre verdadeiro e falso e na capacidade para distinguir as “tonalidades da aparência”, ou seja, para avaliar e para determinar valores¹²¹⁹. Variações de grau em vez de oposições, subtileza dos instintos que avaliam, não misturando, não homogeneizando, não cedendo à tentação de aceitar falsas dicotomias, compreendendo a ligação entre o que parece contrário, para isso é necessária a “deslocação” e a “amplitude” da perspectiva, a liberdade que é própria do filósofo ou, como lhe chama Nietzsche, do “espírito livre”¹²²⁰. O “problema da hierarquia” requer aos espíritos livres que façam “de corpo e alma a experiência dos mais frequentes e mais contraditórios estados de crise e de ventura enquanto aventureiros e circum-navegadores desse mundo interior que se chama «Homem», como medidores de cada «mais elevado» e «um sobre o outro», a que igualmente se

¹²¹⁵ EH “Por que sou tão sábio” 1.

¹²¹⁶ Cf. STEGMAIER, Werner, “*Nietzsches Kritik der Vernunft seines Lebens. Zur Deutung von «Der Antichrist» und «Ecce Homo»*”, Nietzsche-Studien 21 (1992), p. 163-183.

¹²¹⁷ EH “Por que sou tão perspicaz” 9 (trad.mod.).

¹²¹⁸ PBM 263. Em GM III 8, Nietzsche chama ao instinto dominante dos filósofos “espiritualidade”.

¹²¹⁹ PBM 34.

¹²²⁰ HH Prefácio 6.

chama «Homem»¹²²¹. A superação da lógica dos opostos decorre, portanto, do instinto e do problema de hierarquia — o qual, como todos os grandes problemas, exige “um grande amor”¹²²² —, ou seja, é afirmador e não um puro instinto de negação e de contradição: “Contradigo como nunca se contradisse e sou, no entanto, o contrário de um espírito negador.”¹²²³ Também assim, no *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche declara que o seu género é “a afirmação e só tenho que ver com contradição e crítica de modo indirecto e a contra-gosto”¹²²⁴. Trata-se de esclarecer que o seu espírito é afirmativo, e que nele as oposições se ligam e entrançam sem alcançarem uma síntese última que significaria, como vimos também anteriormente, o fim do movimento, a paragem do pensamento. Nunca há síntese, mas multiplicidade e movimento de *Überwindung*, quer dizer, vontade de poder, relação de forças que se opõem. É neste sentido que “por parte dos filósofos e moralistas, é uma auto-ilusão acreditar que, para sair da *décadence*, têm de fazer guerra contra ela. Subtrair-se-lhe está para além das suas forças: o que escolhem como remédio, como salvação, constitui apenas outra vez uma expressão da *décadence* — mudam a sua expressão, mas não conseguem sair dela.”¹²²⁵:

“uma regressão, um voltar para trás, não é de todo possível. Nós, fisiólogos, sabemos pelo menos isto. Mas todos os sacerdotes e todos os moralistas acreditaram e quiseram trazer a humanidade de volta a um grau anterior de virtude. (...) Não há nada a fazer: é preciso avançar, passo a passo, na *décadence*... (— esta é a minha definição do “progresso” moderno...). Pode-se impedir este desenvolvimento, e através desse impedimento sustentar a degenerescência, concentrá-la, torná-la mais veemente e mais súbita: mais do que isso não se consegue.”¹²²⁶

Ora, isto não significa de modo algum um abandonar-se sem critério às manifestações decadentes, mas considerá-las a partir de um critério fisiológico, que é o critério filosófico por excelência, e também uma definição possível daquilo que significa um critério. A palavra que Nietzsche utiliza é “gosto”. Desde o texto sobre os pré-socráticos que, como vimos na Primeira Parte do nosso estudo, Nietzsche define o filósofo como “o homem de gosto mais apurado” e a “arte própria do filósofo” como “um penetrante aperceber e reconhecer as coisas, um discernimento

¹²²¹ HH Prefácio 7.

¹²²² GC 345: “os grandes problemas exigem todos o grande amor, e deste são apenas capazes os espíritos fortes, inteiros, seguros, aqueles que se apoiam solidamente sobre si próprios.”

¹²²³ EH “Por que sou um destino” 1.

¹²²⁴ CI “O que falta aos alemães” 6 (trad. mod.).

¹²²⁵ CI “O problema de Sócrates” 11 (trad. mod.).

¹²²⁶ CI “Incursões de um Extemporâneo” 43 (trad. mod.).

notável”¹²²⁷. A etimologia da palavra “gosto” levou-o a estabelecer uma relação entre saber e sabor ou saborear¹²²⁸, e nela encontram-se simultaneamente a ordem sensível e a ordem judicativa, o plano fisiológico e o plano do juízo. As referências ao gosto mostram um novo aspecto da reabilitação dos sentidos preconizada pela filosofia de Nietzsche. Vimos como a arte pode contribuir para um alargamento do modo de sentir e de pensar, e como esta ideia se baseia na convicção de que a percepção sensível não é fixa, determinada, absoluta. Ela é, por um lado, historicamente variável, e por outro, susceptível de alargamentos, de superação, de um refinamento, como diz também Nietzsche, intimamente ligado às experiências e à sua assimilação, quer dizer, a um exercício contínuo que compromete o corpo e o espírito e no qual se podem tornar mais sensíveis as gradações, as variações, as *nuances* de que a realidade é constituída. Vimos também anteriormente o modo como este exercício se liga com a estrutura da vontade de poder, que procede por selecção. Na noção de gosto trata-se, então, também, não apenas de superar e alargar perspectivas e percepções sensoriais, mas de conseguir afinar a capacidade de excluir, o instinto de ignorar estímulos, que é um instinto de domínio e auto-domínio, como tivemos ocasião de mostrar.

Falou-se muito, ao longo deste estudo, da visão e da audição, referiu-se também o tacto, e importa assinalar que o gosto é também um dos cinco sentidos. Nietzsche não o tematiza explicitamente enquanto tal, mas são inúmeros os textos que dedica à alimentação e ao saborear dos alimentos, usando a imagem do provar ou de ter na língua o gosto de qualquer coisa¹²²⁹. Talvez a passagem mais significativa para

¹²²⁷ FTG 3 (trad.mod.).

¹²²⁸ São várias as menções a esta relação etimológica. Cf., por exemplo, FTG 3 (“A palavra grega que designa «sábio» está etimologicamente ligada a *sapio*, eu saboreio, *sapiens*, aquele que saboreia, *sisyphos*, o homem de gosto mais apurado; um penetrante aperceber e reconhecer as coisas, um discernimento notável constitui, então, (...) a arte própria do filósofo.” — trad.mod.), FP 1872/1873 19[86], KSA 7, 448 (“*Sophia* e *Episteme*. *Sophia* contém em si aquele que escolhe, aquele que tem gosto: enquanto a ciência se precipita sem semelhante subtileza de gosto para tudo o que valha a pena conhecer.”) ou ainda OSM 170, KSA 2, 449 (“Felizes são aqueles que têm gosto, mesmo que seja um mau gosto! — E não apenas felizes, também nos podemos tornar sábios em virtude desta qualidade: razão pela qual os gregos, que eram muito subtis nestas coisas, designavam os sábios com uma palavra que significa o homem de gosto, e à sabedoria, tanto artística como de conhecimento, chamavam directamente «gosto» (*Sophia*).”)

¹²²⁹ Cf., por exemplo, VS 98: “Algo como o pão. — O pão neutraliza o sabor dos outros alimentos, limpa-o; assim, ele pertence a todas as refeições mais longas. Em todas as obras de arte tem de existir alguma coisa como o pão para que possam produzir diferentes efeitos: os quais, se se sucederam directamente uns aos outros e sem estes repousos e pausas momentâneas, se esgotariam rapidamente e causariam repugnância, de modo a que uma refeição mais longa da arte seria impossível.”(KSA 2, 596) e VS 100: “Saber também saborear o contrário. — Para saborear uma obra do passado tal como os seus contemporâneos a sentiam, é necessário ter na língua o gosto que então dominava, e contra o qual ela se erguia.” (KSA 2, 597)

o esclarecimento da importância do sentido do gosto para o refinamento dos sentidos seja o §102 do *Viandante e a sua sombra*, onde o gosto é designado como “o sentido mediador” (*der Mittler-Sinn*), que convence os restantes sentidos dos seus pareceres: “O sentido mediador. — O sentido do gosto, enquanto verdadeiro sentido mediador, convenceu muitas vezes os outros sentidos dos seus modos e pareceres, e inspirou-os com as suas leis e hábitos. À mesa podemos obter esclarecimentos sobre os mais finos segredos da arte: presta-se atenção ao que tem sabor, quando tem sabor, depois do quê e durante quanto tempo tem sabor.”¹²³⁰ Se esta passagem indica, por um lado, a possibilidade de uma relação entre os sentidos, quer dizer, a sua não irreducibilidade absoluta (ou “grosseira”, como diz Nietzsche, quando defende que é uma grosseria dos sentidos que está na base do princípio aristotélico de contradição¹²³¹, ou quando acusa o mecanicismo de redutor por se fundamentar apenas no modelo visual e háptico sem conseguir dar conta da acção à distância¹²³²), por outro lado, ela assinala a transição entre gosto e juízo, que não são idênticos, mas têm uma base comum a que Nietzsche chama, no §39 da *Gaia Ciência*, “as notas subtilíssimas da *physis*”. Este parágrafo intitula-se “*Mudança de gosto*”, e Nietzsche fala em diversas ocasiões das transformações a que o gosto está sujeito, por exemplo, o gosto pela arte¹²³³, o gosto pela vida¹²³⁴ ou o gosto filosófico, como tivemos ocasião de ver a respeito do gosto platónico pela dialéctica que foi uma novidade em relação ao gosto anterior¹²³⁵, ou como foi ainda o caso de Sócrates, que Nietzsche considerou como um corruptor do gosto grego¹²³⁶.

Ora, se Nietzsche identifica o homem de gosto mais apurado com o filósofo enquanto homem de instintos mais refinados, o mais capaz de discernir, de distinguir, de escolher ou seleccionar, este é também, por outro lado, o homem capaz de “legislar”. Compreender o que isto significa implica compreender que aqui se decide a diferença capital entre o filósofo e o artista. Este último, como vimos, possui também o seu gosto e quer comunicá-lo, tal como o filósofo que “quer tornar o seu

¹²³⁰ KSA 2, 597.

¹²³¹ FP 1887/1888 9[97] (KSA 12, 389-391. Cf. A tradução integral do texto que inserimos no Anexo final.

¹²³² FP 1885 34[247] (KSA 11, 504).

¹²³³ A 531 (KSA 3, 531).

¹²³⁴ NW “Epílogo” 2.

¹²³⁵ A 544 (KSA 3, 314-315).

¹²³⁶ CI “O problema de Sócrates” 5.

gosto dominante no mundo”¹²³⁷. É o seu instinto de domínio ou de conquista, o seu “amor”, como Nietzsche lhe chama, que o impele para “imprimir sobre os outros a sua elevação”. O gosto do pensador é o que determina o “bom gosto de todas as coisas”¹²³⁸, ou seja, aquilo que é mais valioso, mais elevado, aquilo que tem grandeza ou valor. O gosto geral transforma-se, escreve ainda Nietzsche na *Gaia Ciência*, pelo facto de alguns indivíduos poderosos imporem de forma tirânica os gostos e desgostos que têm origem na sua *physis*: “eles têm a coragem de se reclamar da sua *physis* e de prestar atenção às exigências dela, mesmo nas notas mais subtis: os seus juízos estéticos e morais estão entre essas «notas subtilíssimas» da *physis*.”¹²³⁹ Acontece, porém, que esta atenção tão minuciosa e subtil não é dada aos artistas. Estes não podem dispendir a sua “quantidade fixa de força” simultaneamente sobre si mesmos e sobre o seu trabalho¹²⁴⁰, e “neles termina normalmente a sua requintada capacidade onde a arte começa e acaba a vida”¹²⁴¹. Ou seja, se existe “uma inquietante diferença” entre os instintos do gosto e da “força criadora” (*schöpferische Kraft*), quer dizer, se cada um “tem o seu crescimento próprio, graus e *tempi* completamente diferentes de velhice, juventude, maturidade, fragilidade, podridão”, ao contrário do que acontece com os filósofos nos artistas o instinto dominante é a “força criadora” que mais profunda e rapidamente se desenvolve:

“Um criador permanente, uma espécie de «mãe», no sentido grandioso da palavra, uma pessoa que já não sabe nem quer saber de mais nada excepto das gravidezes e partos do seu espírito, que não tem de modo algum tempo para reflectir sobre si e sobre o seu trabalho ou para fazer comparações, que também já não está disposto a exercer o seu gosto e o esquece simplesmente, isto é, o deixa ficar abandonado, talvez um tal artista produza, por fim, obras para as quais o seu juízo já há muito não se encontra desenvolvido: de modo que diz tolices sobre elas e sobre si próprio, — diz e pensa. Esta parece-me ser quase a relação normal [entre gosto e força criadora] nos artistas mais fecundos, —

¹²³⁷ FP 1883 7[107] (KSA 10, 278-279). Cf. tradução integral do texto em Anexo.

¹²³⁸ A 505: “Nós, os pensadores, devemos em primeiro lugar determinar e, se for necessário, decretar o bom gosto de todas as coisas. As pessoas práticas recebem-no, depois, de nós, a sua dependência a nosso respeito é incrivelmente grande e constitui o espectáculo mais risível do mundo, ainda que mal se dêem conta disso e que gostem de nos despachar em poucas palavras, a nós tão desprovidos de sentido prático: sim, desprezariam até a sua existência prática se a quiséssemos desprezar: — como a tal nos poderia arrastar de vez em quando um ligeiro desejo de vingança.” (KSA 3, 296).

¹²³⁹ GC 39.

¹²⁴⁰ OSM 102: “Uma desculpa para muitas falhas. O desejo constante de criar por parte do artista, juntamente com a sua incessante observação do mundo fora dele, impede-o de se tornar melhor e mais belo como pessoa, quer dizer, de se criar a si mesmo... ele apenas possui uma quantidade fixa de força: aquela que dispende sobre si mesmo — como poderia ele dispendê-la simultaneamente no seu trabalho? — e vice versa.” (KSA 2, 421)

¹²⁴¹ GC 299.

ninguém conhece pior os filhos do que os próprios pais — e isto vale até, para mencionar um exemplo tremendo, em relação a todo o mundo grego da poesia e da arte : nunca «soube» o que fazia...»¹²⁴²

Estas palavras remetem-nos para vários temas desenvolvidos atrás, em particular para o sentido do “egoísmo inocente” e da metáfora da gravidez, e esclarecem ainda o texto póstumo que também referimos anteriormente onde Nietzsche defende que não se deve exigir do artista o ponto de vista do crítico, pois a sua força suprema não o leva a querer compreender o que faz, nem a querer compreender-se a si mesmo, uma vez que o artista “não tem de olhar para trás, ele não tem de olhar de todo, apenas tem de dar”¹²⁴³. Se o caso de Wagner é sintomático da decadência da arte moderna, é-o também pela necessidade que Wagner sentiu em explicar-se, em dar razões do que fazia, em justificar-se e justificar a sua “grandeza” perante o seu público, nomeadamente a partir dos seus textos teóricos¹²⁴⁴. As suas aproximações e apropriações da filosofia de Feuerbach e de Schopenhauer foram já analisadas por nós, e relacionadas com o instinto de actor que dominou Wagner e o fez também pôr a máscara de filósofo, se assim o podemos dizer. Mas se, em rigor, no artista, o instinto avaliador ou gosto é menos poderoso do que a sua força criadora, e se a inversa é verdadeira no caso dos filósofos, isso significa que são estes os verdadeiros avaliadores da vida, do homem, das suas gradações e da sua hierarquia. Ou seja, é ao filósofo que cabe estabelecer os valores e avaliar a existência, dado o seu instinto dominante de discernimento, o apuramento do seu gosto. Por isso, na *Genealogia da Moral*, Nietzsche declara que os artistas estão longe de ser suficientemente independentes do mundo “para que as suas apreciações sobre os valores e sobre as respectivas mudanças mereça, por si só, grande interesse. Foram sempre criados de quarto de uma dada moral, filosofia ou religião (...) têm sempre

¹²⁴² GC 369 (trad.mod.).

¹²⁴³ FP 1888 14[170] (KSA 13, 356-357). Cf. a tradução integral do texto no Anexo.

¹²⁴⁴ E como diz Nietzsche, deixando com isso uma pesada herança aos artistas vindouros: “Wagner deu a todos os artistas uma nova consciência: o que eles exigem agora de si, o que obtêm de si, nunca o tinham exigido antes de Wagner — eram outrora demasiado modestos para isso. Reina sobre o teatro outro espírito desde que nele domina o espírito de Wagner: exige-se o mais difícil, censura-se de modo severo, louva-se raramente, — o bom, o excelente vale como regra.” (CW 11, KSA 6, 38). Vemos nesta exigência desmedida e inteiramente desadequada ao que Nietzsche atribui como tarefa e característica da esfera artística as razões últimas da afirmação segundo a qual “todos os grandes artistas sofrem de má consciência” (GC 366): obrigados a dar razões das suas criações, a tornarem-se críticos, como é dito no FP 1888 14[170] (KSA 13, 356-357. Cf. a tradução integral do texto no Anexo), por um lado, e torná-los reféns de uma grandeza que é contrária à leveza do acaso, do riso e de configurações sensíveis não inteiramente intelectualizáveis, conceptualizáveis, deixa-os em dificuldades para explicar aquilo que neles não é a sua “regra” e que sentem como “a sua excepção”, de acordo com o FP 1885 1[139] (KSA 12, 42-43), também já tratado acima.

necessidade de um baluarte, de um apoio, de uma autoridade já instituída: os artistas nunca andam por si sós, estar só vai contra os seus instintos mais profundos.”¹²⁴⁵

Isto significa que, não sendo “os avaliadores da felicidade e do homem feliz”, os artistas estão continuamente nas imediações destes avaliadores, pois a sua tarefa é glorificar os estados de coisas que são susceptíveis de fazer com que o homem se sinta bom, grande, embriagado, alegre¹²⁴⁶. Para tanto, o seu “vampiro” leva-os a apropriar-se das avaliações que não foram criadas por eles e a anunciarem-nas, parecendo serem os seus criadores. Mas glorificando, louvando, seleccionando, a arte não cria valores, ela “fortalece ou debilita certos juízos de valor”¹²⁴⁷ já filosoficamente determinados, quer dizer, filosoficamente nomeados. Dissemos antes que, para Nietzsche, o filósofo é um legislador, e o seu acto de legislar liga intimamente o instinto metafórico que o caracteriza com o seu instinto de selecção ou de hierarquia. Com efeito, trata-se aqui de um acto de nomear, trata-se da tarefa de dar nomes, de criar conceitos, que foi já objecto de análise na Primeira Parte do nosso estudo. Como diz Nietzsche no §58 da *Gaia Ciência*, “basta criar novos nomes e apreciações e probabilidades para criar novas coisas”, e aqui devemos recordar o exemplo do conceito de ritmo e as mudanças que a sua compreensão sofreu em virtude da acção legisladora de Platão e Aristóteles. A avaliação filosófica, resultante de um modo alargado de pensar e sentir, suscita ela própria um alargamento da experiência, metamorfoses na vida dos homens que se socorrem dos conceitos para comunicarem uns com os outros e para compreenderem as suas experiências. Por isso é que a tarefa do filósofo não pode ser reduzida a “uma teoria do conhecimento”¹²⁴⁸, nem confundida com a tarefa quer do artista, quer do cientista:

¹²⁴⁵ GM III 5.

¹²⁴⁶ Cf. GC 85: “Os artistas glorificam continuamente — não fazem outra coisa — todos aqueles estados e coisas que, segundo reza a fama, são susceptíveis de fazer com que, junto deles ou neles, o homem se sinta bom, ou grande, ou embriagado, ou alegre, ou bem disposto e sábio. Estes estados de coisas que o homem selecciona e cujo valor para a felicidade humana é tido como certo e seguro são os objectos dos artistas. Estes estão sempre à espreita, na mira de os descobrir e de os puxar para os domínios da arte. O que quero dizer é que, não sendo eles os avaliadores da felicidade e do homem feliz, estão sempre nas imediações daqueles que avaliam, espreitando com a maior curiosidade e ansiosos por se apropriarem imediatamente destas avaliações. (...) estão sempre entre os primeiros a glorificar o novo bem e, conseqüentemente, parecem ser os primeiros a designá-lo como bem e a avaliá-lo como tal. Mas, como já disse, isto é um erro: eles são apenas mais velozes e ruidosos que os verdadeiros avaliadores.”

¹²⁴⁷ CI “Incursões de um extemporâneo” 24.

¹²⁴⁸ PBM 204.

“a sua tarefa será algo diferente, pois exige que ele crie valores. Todos os grandes trabalhadores da filosofia (...) têm de estabelecer uma grande quantidade de apreciações valorativas — quer dizer, antigas posições e criações que se tornaram dominantes e que, durante muito tempo, foram chamadas «verdades» — e de pô-las em fórmulas (...) os verdadeiros filósofos são comandantes e legisladores. Dizem que deve ser assim ; definem primeiro o «destino» e a «finalidade» do homem e, ao fazê-lo, dispõem do trabalho prévio de todos os trabalhadores da filosofia, de todos os que dominaram o passado. Agarram o futuro com uma mão criadora e tudo o que existe e existiu é para eles um meio, um instrumento, um martelo. O seu «conhecer» é criar, a sua crença é legislação, a sua vontade de verdade é vontade de poder.”¹²⁴⁹

A relação da legislação com o gosto mostra-se, então, por um lado, na capacidade de avaliar, de provar, aprovar ou reprovar que o espírito livre do filósofo possui, em virtude da sua capacidade de “percorrer o âmbito dos valores e dos sentimentos valorativos humanos e de poder olhar, com múltiplos olhos e consciência, do alto, para o que está longe, das profundezas, para o que está no alto, e dos cantos para todas as direcções”¹²⁵⁰, pois é uma questão de subtileza de gosto querer “atingir as alturas de uma visão panorâmica” em vez de “querer estar em toda a parte e tocar em tudo”¹²⁵¹. Por outro lado, essa relação mostra-se no facto de o acto legislador resultar do instinto de conquista procedente da vontade de poder, pelo que supõe necessariamente um contacto com resistências, de acordo com o que esclarecemos acima. Assim, a legislação filosófica não é uma supressão daquilo que quer conquistar, mas um domínio amoroso ou, para usar o termo de Nietzsche, uma “sedução”¹²⁵². Ora, Nietzsche identifica de modo muito preciso o obstáculo que resiste ao esforço legislador do filósofo: trata-se do gosto a que o gosto do filósofo mais é contrário, e que é o gosto do época em que vive. O filósofo é sempre “a má consciência do seu tempo”¹²⁵³, sente “uma náusea do gosto requintado” relativamente às ideias modernas¹²⁵⁴ e à “tralha de feira em torno do «hoje»”¹²⁵⁵. O gosto desses

¹²⁴⁹ PBM 211.

¹²⁵⁰ *Idem.*

¹²⁵¹ PBM 205.

¹²⁵² PBM 42. Sobre a importância da noção de gosto para a legislação filosófica e para o regramento da comunidade, cf. SIEMENS, Herman, “*Agonal Communities of Taste: Law and Community in Nietzsche’s Philosophy of Transvaluation*”, *Journal of Nietzsche Studies*, Issue 24, 2002. Siemens defende que, para Nietzsche, e sobretudo nos escritos de juventude, o conceito de gosto significa “an empowerment of thought beyond the limits imposed by *ratio*, but not a flight from reason” (p.94).

¹²⁵³ PBM 212.

¹²⁵⁴ PBM 10. Cf., por exemplo, sobre o gosto contra o “gosto plebeu” (PBM 14), o cristianismo (GC 132), o mecanicismo (GC 373), a objectividade (CI “O que falta aos alemães” 1 e 6), o idealismo (CI “Incursões de um extemporâneo” 24).

¹²⁵⁵ GM III 8.

“extraordinários promotores do homem, a que se chama filósofos” teve em todas as épocas por missão dar a conhecer ao gosto actual “uma nova grandeza do homem e um novo caminho, ainda não percorrido, para o seu engrandecimento”. O gosto contemporâneo caracteriza-se pelo “enfraquecimento da vontade” e pelo “ideal de uma humanidade imbecil, resignada, humilde e desinteressada”, o ideal da igualdade de direitos que combate “tudo o que é raro, estranho, privilegiado”, ou seja, “o homem superior, a alma superior, o dever superior, a responsabilidade superior, a abundância de poder criador e a capacidade de domínio”¹²⁵⁶.

Vimos que, no §369 da *Gaia Ciência*, Nietzsche distingue as noções de gosto e força criadora, e isso remete-nos, de algum modo para a diferença entre as noções de “*gusto*” e “*ingegno*” tais como eram compreendidas no Renascimento¹²⁵⁷. A história do conceito de gosto mostra que este passou de um conceito estético associado à sabedoria a uma capacidade mental de discriminação, um termo médio de ligação entre o sensível e o inteligível, um juízo que punha em jogo uma validade universal problemática, pois carecia de critérios conceptuais e, portanto, de fundamento para a sua universalização. E no entanto, ao gosto associou-se sempre uma espécie de certeza, uma apreciação segundo a qual se julga e que torna possível a discussão da sua formulação. Ora, se o fundamento desta certeza não é a sua universalidade, ela não pode, portanto, provir senão da exclusão do mau gosto, de um exercício de selecção através de experiências de não assimilação, ou de asco, como diz também por vezes Nietzsche¹²⁵⁸. O mau gosto parece, então, ter um papel importante a desempenhar na formação do gosto, que não pode ser universalizado, quer dizer, absolutizado. E no que à legislação filosófica diz respeito ele tem mesmo, se assim o podemos dizer, alguns direitos, pois não pode desaparecer ou ser suprimido, uma vez que isso traria o risco de fazer desaparecer o bom gosto. Este

¹²⁵⁶ PBM 212.

¹²⁵⁷ Seguem-se as análises do estudo “*Giudizio et gusto dans la théorie de l’art au Cinquecento*” de Robert Klein, que mostrou a aproximação progressiva do termo “*giudizio*”, enquanto reacção racionalizada e capacidade de afastamento das normas (tal como a entendiam Raffaele Borghini e Tasso, por exemplo), e “*gusto*”, enquanto juízo produtivo. O autor mostra que esta aproximação se faz através da noção de “*ingegno*”: o juízo produtivo torna-se expressão de um gosto, quer dizer, torna-se também a “*maniera*”, o estilo do artista. Cf. KLEIN, Robert, *La forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, Paris, Gallimard, 1970 (p. 341-352).

¹²⁵⁸ Ocorre-nos, neste contexto, a frase de Valéry, segundo a qual “*Le goût est fait de mille dégoûts.*” VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 2006 (p.14). No artigo mencionado acima, Herman Siemens cita Gadamer para expressar a mesma ideia: “a certeza do gosto é a certeza diante do mau gosto.” “*Agonal Communities of Taste: Law and Community in Nietzsche’s Philosophy of Transvaluation*”, p. 93.

último, porém, não se presume universal, e não depende de forma alguma de uma aprovação consensual. A sua condição de possibilidade é precisamente o manter-se excepcional e também a existência de diferentes tipos de gosto com os quais se mantém em tensão.

Os §§76-77 da *Gaia Ciência* são elucidativos da dinâmica do gosto filosófico, tal como Nietzsche a parece entender, ou seja, enquanto dinâmica legisladora que não visa a universalização das suas apreciações. No §76 a universalidade é definida como uma obrigação, uma coacção que é a “contrapartida do mundo da loucura”. Ela resulta daquilo a que Nietzsche chama “*Zucht des Kopfes*”, a disciplina dos cérebros “amigos do bom senso comum”, da “racionalidade”, que impediu o maior perigo, quer dizer, “a irrupção do arbitrário na sensação, na visão, na audição (...) o prazer no não sentido” e também na “desrazão humana”. A disciplina cerebral foi aquilo que conservou, como diz Nietzsche, a humanidade, o bom senso, a ordem consensual que regula a vida comunitária dos homens e o carácter “não arbitrário do juízo”. Ela foi sempre a maior obra dos homens, o exercício de “obter um acordo mútuo sobre um grande número de coisas” e de impôr uma “lei do acordo”. Não obstante, continua Nietzsche, “*die Gegentriebe*”, os impulsos contrários a essa lei são demasiado poderosos e “os espíritos mais raros insurgem-se contra essa obrigação universal”, que lhes inspira asco ou desgosto (*Ekel*) e “novos desejos insatisfeitos”. Estes “espíritos mais refinados” são, não apenas enigmáticos, mas sobretudo perigosos, pois ameaçam a disciplina do espírito que conserva a humanidade, a razoabilidade, na medida em que possuem os instintos contrários à mesma — e também um outro gosto. Trata-se de um gosto mais apurado, excepcional, que produz juízos que não pretendem ser universais e aos quais repugna até a universalidade. No entanto, este gosto não pretende anular a crença na universalidade, à qual Nietzsche atribui características sonoras específicas, uma natureza musical própria que designa como um “tempo lento” (*das langsame Tempo*). Este tempo lento, a “imitação de tartaruga” reconhecida como norma e cuja medida os homens razoáveis são capazes de contar na qualidade de “chefes de orquestra da lentidão do espírito”, este ritmo lento é uma necessidade de primeira ordem para os espíritos perigosos e para a sua indisciplina espiritual, a sua “impaciência”, a sua “loucura”. Estes últimos possuem, em contrapartida, “um tempo tão alegre” (*ein so fröhliches Tempo*), mas devem

permanecer uma exceção: “Nós somos a exceção e o perigo”, e “existe certamente algo a dizer a favor da exceção desde que ela não se torne regra”¹²⁵⁹.

O parágrafo seguinte, intitulado “*O animal de boa consciência*”, trata, por seu lado, do mau gosto, quer dizer, do gosto vulgar, plebeu, comum, que, no Sul da Europa, “tem tanto direito como o bom gosto” e até, em relação a este último, “um privilégio” porque constitui “por assim dizer, uma linguagem universal (...) e uma atitude absolutamente compreensíveis”¹²⁶⁰. O mau gosto é imediatamente inteligível, todos o compreendem, é universal, popular, e no Sul, em particular entre os gregos, era usado com boa consciência, quer dizer, sem vergonha, ao contrário do que se passa na Europa do Norte e na música alemã. Por seu lado, explica ainda Nietzsche, o bom gosto nunca foi popular por causa do que tem de “selecto”: “testemunha sempre uma procura, uma improvisação, uma ambiguidade quanto à sua compreensibilidade”¹²⁶¹. Voltando-se para “coisas que geralmente suscitam indiferença”, o gosto das naturezas superiores não apenas “tem uma singular bitola de valores”, como “crê, habitualmente, que, na idiosincrasia do seu gosto, não julga segundo um critério singular, mas que prefere estabelecer os seus próprios valores e não valores a aceitar os valores e não valores geralmente tidos como válidos e, assim, cai no incompreensível e no irrealizável.”¹²⁶² Voltaremos ao problema da inteligibilidade dos homens de gosto apurado, dos filósofos legisladores e das dificuldades do seu discurso. O que importa reter a respeito da noção de gosto é que esta associa a fisiologia à avaliação, o corpo à constituição dos juízos, e distingue a “arte própria do filósofo” da arte propriamente dita, ligando-a com o problema decisivo que ocupa os espíritos livres e que é o problema da hierarquia, que requer sentidos apurados, uma sensibilidade refinada e a coragem ou a loucura de ir contra os consensos que estabilizam a vida em comunidade. Enquanto avaliadores dos homens e legisladores da grandeza humana, os filósofos revelam-se, ainda, discípulos do “grande deus sedutor”¹²⁶³: Dioniso é o “mais excelente juiz do gosto”¹²⁶⁴ e o mais competente avaliador do ser humano, esse “animal simpático, corajoso, engenhoso, que não tem igual ao cimo da terra, que se orienta em todos os labirintos” e que é

¹²⁵⁹ GC 76.

¹²⁶⁰ GC 77.

¹²⁶¹ *Idem*.

¹²⁶² GC 3.

¹²⁶³ PBM 295.

¹²⁶⁴ CI “Incursões de um Extemporâneo” 19.

amado pelo génio do coração¹²⁶⁵. Enquanto deus filósofo, Dioniso é o mestre do imoralista, do filósofo cujo gosto está para além do bem e do mal e se opõe à moral que contradiz a riqueza e a prodigalidade dos tipos humanos, a variação de graus, à moral como uma forma rígida, universalizada, dogmática e tornada absoluta, na qual devem caber todas as vidas e gostos. O moralista quer que o homem mude, pretende impôr o seu gosto pela supressão das resistências instintivas, dissolver as diferenças e os *valeurs* num ideal de humanidade que não existe, e desautorizar as excepções perigosas e ameaçadoras. A moral diz ao homem como é que ele deveria ser, mas querer que o homem seja de outra maneira significa negar, não apenas o humano, mas a totalidade da qual ele é um fragmento¹²⁶⁶. Ora,

“nada se opõe mais ao gosto do filósofo do que o homem que deseja... Se o vê apenas apenas na sua acção, vê o animal mais corajoso, astuto, persistente, desnortado no meio das suas labirínticas situações de emergência, quão digno de admiração lhe parece o homem! (...) O que justifica o homem é a sua realidade — ela justificá-lo-á eternamente. Quanto mais valioso não é o homem real, comparado com qualquer homem meramente desejado, sonhado, imaginário? com qualquer homem ideal?... E só o homem ideal se opõe ao gosto do filósofo.”¹²⁶⁷

Os filósofos, como Nietzsche, decadentes que são também o contrário de um decadente, possuem um gosto diferente, uma sensibilidade diferente, uma disposição pessoal que se afirma nas suas avaliações da realidade e da vida humana, e na aprovação dessa realidade. O seu gosto é o gosto de um imoralista, que não visa suprimir a moral, mas superá-la através de um alargamento da compreensão do que é um ser humano, alargamento esse que necessita da resistência do moralismo, tal como o bom gosto se constitui na tensão com o mau gosto:

“Nós, os imoralistas, escancarámos pelo contrário o nosso coração a todo o género de entendimento, compreensão, assentimento. Não negamos facilmente, procuramos a nossa honra em sermos afirmadores. Cada vez mais nos surgem olhos para aquela economia que ainda necessita e utiliza tudo aquilo que a tolice sagrada do sacerdote, a razão doente do sacerdote rejeita, para aquela economia na lei da vida que tira vantagens mesmo da repugnante espécie do beato, do sacerdote, do virtuoso, — que vantagem? — Mas nós mesmos, nós, os imoralistas, somos aqui a resposta...”¹²⁶⁸

A noção de gosto insere-se, assim, tanto na proposta filosófica de uma reabilitação dos sentidos, como nas críticas à auto-contradição fisiológica da

¹²⁶⁵ PBM 295.

¹²⁶⁶ CI “A moral como contra-natureza” 6.

¹²⁶⁷ CI “Incursões de um Extemporâneo” 32 (trad. mod.).

¹²⁶⁸ *Idem*.

modernidade, ao enfraquecimento dos instintos, à incapacidade de constituir um gosto — “mesmo que seja um mau gosto!”¹²⁶⁹ —, quer dizer, à falta de coragem dos homens modernos para “se reclamarem da sua *physis* e prestarem atenção às exigências dela”¹²⁷⁰. Por outro lado, e este é porventura o ponto mais decisivo, a noção de gosto, tal como Nietzsche a apresenta, obedece à lógica estabelecida pela hipótese da vontade de poder, ou seja, trata-se de uma estrutura dinâmica onde um contacto de resistências produz novas configurações, novas interpretações, novos valores. Neste sentido, o gosto é uma manifestação da possibilidade humana de alargamento de perspectivas, do movimento de liberdade, de auto-superação contínua e de expansão que define a própria vida. E se Nietzsche define a vida como vontade de poder, é Zarathustra quem declara:

“E dizeis-me, vós, meus amigos, que quanto a gostos e paladares não há que discutir? Mas a vida é toda uma disputa quanto a gostos e paladares! O gosto é, simultaneamente, peso, balança e pesador. E aí de todo o ser vivo que quisesse viver sem disputas acerca do peso, da balança e do pesador!”¹²⁷¹

O corpo no estilo e na escrita. Comunicação, inteligibilidade e contágio.

No contexto das críticas de Nietzsche à possibilidade de universalizar elementos singulares, e numa relação directa com a perspectiva fisiológica de que temos vindo a dar conta, importa ainda acrescentar às noções de ritmo e gosto a noção de estilo. Nos textos de Nietzsche, esta última aparece muitas vezes associada às duas primeiras, e enquadra-se num problema decisivo que não poderíamos deixar de examinar, e com o qual encerraremos o nosso percurso. Trata-se do problema da constituição de uma comunidade filosófica, das suas condições de possibilidade e das suas características, problema este que decorre da questão da comunicabilidade do pensamento. As críticas que Nietzsche dirige à linguagem (a sua não adequação às coisas, a falsificação que opera, a paralização a que sujeita o movimento constitutivo da realidade, a moralização da compreensão do mundo que nela se enraíza) abrem espaço para a pergunta acerca da possibilidade de comunicar em geral através da linguagem verbal, da comunicação de experiências filosóficas em particular, e do grau

¹²⁶⁹ OSM 170 (KSA 2, 449).

¹²⁷⁰ GC 39.

¹²⁷¹ Za II “Dos sublimes”.

de inteligibilidade que é possível esperar de pensamentos convertidos em palavras escritas. Associada às noções de ritmo e gosto, a noção de estilo filosófico, tal como Nietzsche a apresenta, deixa entrever algumas possibilidades de resposta a estas dificuldades, pois através da sua definição Nietzsche indica, de algum modo, as condições de possibilidade da inteligibilidade de uma nova linguagem escrita. Tal como toda a actividade interpretativa na qual consiste a vontade de poder, e que é imposição contínua de uma nova forma a uma matéria que resiste e luta contra um obstáculo, também a escrita é um jogo com a coacção, uma superação das fixações, uma vitória sobre resistências. Um dos constrangimentos que a escrita filosófica enfrenta é o da linguagem comum, que não é neutra, mas constituída sobre valores determinados¹²⁷², e que resiste à formulação de novas perspectivas, privilegiando o comum e o gregário e bloqueando novas interpretações que ponham em causa os valores sobre os quais se funda. Por isso, Nietzsche propõe-se constituir uma nova linguagem que define como provavelmente incompreensível¹²⁷³, uma vez que ela é impermeável a uma lógica conceptual e demonstrativa, como iremos desenvolver em seguida. Para a descrever, Nietzsche recorre constantemente a modelos extra-literários e extra-linguísticos, como a dança e a música, insistindo na importância de não separar o corpo e a fisiologia desta nova modalidade de escrita filosófica, alheia às estratégias argumentativas consagradas pela filosofia moderna sistemática, nomeadamente a validação universal das proposições enunciadas. A universalização fornecia a base ou o pressuposto para a constituição de teses ou ideias comuns, partilháveis por todos e fundadoras da comunicabilidade e da partilha generalizada do que se defendia. É justamente este aspecto que a noção de estilo proposta por Nietzsche rejeita, sem contudo recusar a hipótese da constituição de uma comunidade e de uma partilha por meio da escrita filosófica. Rejeitando a universalidade, a noção de estilo fornece, porém, sempre no quadro geral da proposta de uma reabilitação dos afectos para a filosofia, indicações acerca do que pode estar em jogo quando Nietzsche se refere, como o faz amiúde, a “nós, filósofos”¹²⁷⁴, e que passam por uma nova compreensão do que entendemos habitualmente por ler e escrever.

¹²⁷² Cf. a este respeito PBM 268 e GC 354.

¹²⁷³ GC 371 e GM Prefácio 8.

¹²⁷⁴ Limitar-nos-emos a alguns exemplos da ocorrência do pronome, por exemplo, GC 301 (“nós, os que sentimos pensando”), GC 335 (“nós, que queremos tornar-nos naqueles que somos: os novos, os únicos, os incomparáveis, os que se criam a si próprios”, GC V (“nós, os sem medo”, GC 343 (“nós,

Como se disse acima no contexto da análise da noção de gosto, Nietzsche rejeita a ideia da validade universal de um juízo singular, colocando, portanto, de modo problemático a possibilidade da constituição de uma comunidade e a base a partir da qual esta se poderia constituir. Se levarmos em conta e tentarmos compreender a quem se refere Nietzsche quando diz “nós”, e uma vez que não aceita que a individualidade possa ser generalizada ou tornada comum por via das palavras, a constituição da comunidade que Nietzsche tem mente obedecerá a critérios cuja determinação parece problemática, pois não são enunciados através de uma formulações conceituais de sentido unívoco. E, no entanto, somos forçados a admitir que Nietzsche concebe a existência de elementos comuns, e tentaremos esclarecer quais são eles. No § 371 da *Gaia Ciência*, intitulado “*Nós, incompreensíveis*”, Nietzsche declara não lamentar a incompreensão que “nós” suscitamos, designando-a como a “nossa sorte” por muito tempo ainda, e falando da “nossa fatalidade”, que “não queremos nem partilhar, nem comunicar”. O § 381 da mesma obra, intitulado “*A propósito da questão da inteligibilidade*”, desenvolve justamente o tema da comunicação, e aí Nietzsche afirma não querer “nem pela minha ignorância, nem pela vivacidade do meu temperamento, impedir-me de vos ser compreensível, meus amigos”. E, no entanto, o texto começa com a seguinte declaração: “quando se escreve não se quer apenas ser compreendido, mas, certamente, de igual modo, também não ser compreendido”. Expondo as razões pelas quais a compreensão daquilo que comunica não pode ser universal, ou seja, as razões pelas quais as suas palavras não podem ser compreendidas por “qualquer um”, Nietzsche serve-se das noções de gosto e estilo: “Todos os espíritos e gostos mais nobres escolhem, quando querem comunicar, o seu público (...) As leis mais subtis de um estilo têm aí a sua origem: elas mantêm simultaneamente longe, criam distância, proíbem a entrada, a compreensão, como se disse, enquanto abrem os ouvidos àqueles que nos são

filósofos e espíritos livres”), GC 280 e 367 (“nós, os sem Deus”), GC 377 (“nós, os sem pátria” e “bons europeus”), GC 382 (“nós, os novos, ainda sem nome, difíceis de entender”, “os argonautas do ideal”). É de notar que o uso do pronome “nós” se intensifica no livro V e no Prefácio desta obra. Nas obras subsequentes cf., por exemplo, PBM Prefácio (“nós, cuja tarefa é o próprio crescimento”), PBM 44 (“nós, espíritos livres”), PBM 203 (“nós, que somos a crença de outros”, PBM 214 (“nós, europeus de depois de amanhã), PBM 215 “nós, homens modernos”), PBM 228 (“nós, imoralistas”), PBM 227 (“nós, os últimos estóicos”), PBM 230 (“nós, eremitas”), AC Prefácio 1 (“nós somos hiperbóreos”), AC 13 (“nós, espíritos livres”), CI “Máximas e dardos” 35 (“nós, psicólogos”), CI “A razão na filosofia” 5 (“digo nós de um modo educado...”), CI “A moral como contra-natureza” 3 (“nós, imoralistas e anti-cristos”), CI “Incursões de um Extemporâneo” 43 (“nós fisiólogos”).

aparentados pelos ouvidos.” (“*die uns mit den Ohren verwandt sind*”) ¹²⁷⁵. O “gosto” e o “estilo” surgem, então, como condições da inteligibilidade e da comunicabilidade filosófica, e este texto acrescenta ainda um terceiro elemento determinante, falando de uma afinidade ou parentesco de ouvido. A comunicação, quer dizer, a expressão e a compreensão do que é comunicado pressupõe “uma afinidade auditiva que permite a entrada”, o acesso ao que é exprimido. Uma afinidade, ou seja, um laço, uma ligação partilhada por alguns, mas não por todos ou, para o dizer como Nietzsche, por “qualquer um”.

Veremos melhor adiante aquilo pode estar em jogo neste parentesco. Por ora atenhamo-nos à ausência de universalidade que o caracteriza. No §354 da *Gaia Ciência*, a linguagem é descrita como a expressão de uma necessidade gregária do ser humano, a partir da qual se desenvolve a consciência. Esta última não faz parte da existência individual do sujeito, mas do que nela pertence à natureza comunitária do animal do rebanho. O que é comunicado através da linguagem é, portanto, generalização, marca da espécie, vulgarização. Trata-se, então, de saber como se pode comunicar uma experiência ou um pensamento individual, particular, singular, único, utilizando sinais que são comuns, universais. Nietzsche considera este problema como a doença moderna por excelência, já abordada nas *Considerações Intempestivas*, que se liga com o desenvolvimento da consciência e da incapacidade de transmitir através de signos linguísticos comuns, gregários e comunitários, gerais, as nossas impressões sensíveis e sobretudo a nossa compreensão de nós próprios: cada um de nós, diz Nietzsche, “apesar da sua melhor vontade de se compreender tão individualmente quanto possível, para se conhecer a si mesmo apenas trará o que existe de não individual em si próprio até à sua consciência” ¹²⁷⁶. Regressamos ao problema da dificuldade de alcançar e fixar a singularidade, e agora ele coloca-se no coração do próprio indivíduo, toca no auto-conhecimento do ser humano que se torna para si próprio numa soma de conceitos gerais, nos quais a questão é menos encontrar-se do que perder-se. O problema da universalização do singular é também abordado no §335 da *Gaia Ciência*, onde Nietzsche critica a admiração pelo “imperativo categórico dentro de nós” e pelo carácter absoluto do sentimento de que “todos os outros devem julgar como nós”, a que chama egoísmo mesquinho, cego e sem

¹²⁷⁵ GC 381.

¹²⁷⁶ GC 354.

exigência: “sentir o seu juízo como uma lei universal”. Este egoísmo trai, na verdade, que aquele que o sente não se encontrou de modo nenhum a si próprio, trai uma falta de auto-conhecimento que indica que não se criou ainda um ideal pessoal, o qual nunca pode pertencer a mais ninguém, “muito menos a todos, a todos os outros”. Tal como os juízos, também as acções possuem, segundo o mesmo texto, um carácter absolutamente singular, e é por essa razão que não existem acções idênticas. Cada acto é único, irrecuperável e incognoscível, a sua identidade é uma aparência e “se as nossas opiniões, as nossas apreciações, as nossas tábuas de valores estão entre os fermentos mais poderosos do mecanismo das nossas acções, isso não impede que em cada caso particular a lei do seu mecanismo seja indemonstrável”. Devemos, portanto, limitarmo-nos à “criação de tábuas de valores novas e próprias” se “quisermos tornarmos quem somos”, quer dizer, “os novos, os únicos, os incomparáveis, os que são os seus próprios legisladores, os seus próprios criadores”¹²⁷⁷.

Mas se se trata aqui de um critério indemonstrável, como pode ele ser comunicado? O problema é o de saber como pode Nietzsche considerar a constituição de uma comunidade de indivíduos que partilham as suas acções e ideais, ou talvez pudéssemos dizer as suas vidas, se a linguagem não os restitui na sua singularidade, quer dizer, se as palavras os vulgarizam. Isto significa, para além do mais, que se trata de comunicar qualquer coisa que é, como diz Nietzsche, indemonstrável, isto é, não argumentável, não apresentável através de argumentos, não formulável por conceitos. E, no entanto, estamos simultaneamente no domínio do que é, de algum modo, irrefutável, um domínio que exclui a “refutação” (*Widerlegung*) e que na *Genealogia da Moral* Nietzsche afirma claramente ser o seu¹²⁷⁸. Recusando a demonstração, a argumentação conceptual e também a refutação de argumentos como procedimento de acesso à inteligibilidade — e de certo modo também enquanto procedimento filosófico —, Nietzsche parece oferecer uma abordagem radicalmente nova da filosofia e da escrita filosófica.

¹²⁷⁷ GC 335.

¹²⁷⁸ Cf. GM Prefácio 4: “que tenho a ver com refutações?” A este respeito, cf. WOTLING, Patrick, “La culture comme problème. La redetermination nietzschéenne du questionnement philosophique”, Nietzsche-Studien 37 (2008), p. 1-50, onde o comentador se ocupa da nova metodologia filosófica proposta por Nietzsche, ligando a desqualificação dos procedimentos filosóficos tradicionais para tratar o problema da verdade com a tarefa da criação de novos valores.

O aspecto não universalizável, não demonstrável, mas irrefutável que está em jogo na comunicação e no estilo filosófico proposto por Nietzsche remete-nos para duas ideias que nos parecem úteis para o esclarecimento das dificuldades que enunciámos. A primeira foi já merecedora da nossa atenção quando nos detivemos no ensaio *A filosofia na época trágica dos gregos*. Nesse texto, Nietzsche refere-se à indemonstrabilidade das teses filosóficas, que contrastam, assim, com as doutrinas científicas, e também ao único “ponto completamente irrefutável” de qualquer pensamento filosófico, que consiste numa “disposição pessoal”, numa “tonalidade”, num “fragmento de personalidade”: “trata-se de uma maneira de viver e de ver as coisas humanas que já existiu, e que, por isso, é possível”¹²⁷⁹. Vimos acima que as críticas que Nietzsche dirige aos ideais modernos de objectividade e de conhecimento desinteressado, à “impessoalidade”, à “neutralidade”, os entendiam como sintomas de enfraquecimento instintivo, como uma incapacidade de se relacionar com as coisas através da força afectiva que é sinal de saúde e de vitalidade. Sendo esta força, como vimos ainda, também uma força de selecção, ela parece apresentar-se na noção de estilo tal como Nietzsche o define no §381 da *Gaia Ciência* que citámos atrás, onde as suas leis são ditas manter longe, criar distância, proibir a entrada, a compreensão a qualquer um. A segunda ideia que nos parece digna de nota para o esclarecimento da reivindicação de um estilo filosófico não demonstrativo, não argumentativo, mas irrefutável remete-nos para o §106 da *Gaia Ciência*, onde, tratando de música e de filosofia, Nietzsche se refere ao carácter “*unwiderlegbar*” do som musical que convém ao discurso filosófico. Expressando o desejo de que um músico exprima os seus pensamentos “na língua que lhe é própria”, o filósofo justifica-se dizendo que “assim, penetrarei melhor no ouvido e no coração dos homens”, pois “quem conseguiria em refutar um som?”¹²⁸⁰ Esta passagem recorda-nos para a afinidade de ouvido já mencionada que parece estar em causa no pronome pessoal “nós”, e que podemos relacionar com o ter ouvido para a “música da vida” de que nos ocupámos acima, na medida em que essa música é, segundo tentámos mostrar, um “contra-conceito” a que se acede, não pela pura racionalidade, pela abstracção que universaliza, demonstra, refuta, argumenta, mas pelos sentidos que os filósofos

¹²⁷⁹ FTG Prefácio.

¹²⁸⁰ GC 106.

temem ou já não, quer dizer, por um modo alargado de sentir ou por um apuramento do gosto que está intimamente ligado ao modo de pensar.

No que ao estilo diz especificamente respeito, a afinidade de ouvido equivale ao que, no §246 de *Para além do bem e do mal* Nietzsche chama “o terceiro ouvido”. Tanto este parágrafo como o que se lhe segue são dedicados ao estilo na escrita, mostrando que este é indissociável de uma arte da leitura que não é, também ela universal¹²⁸¹. No §246 Nietzsche declara que os livros alemães são um martírio para quem possui “um terceiro ouvido”, pois este sente-se contrariado pelo “pântano de sons sem som e de ritmos sem dança”. A arte de ler é adivinhar a arte “que se encontra em cada frase bem construída” para que a frase seja compreendida: “Um equívoco acerca do seu *tempo* por exemplo: e a própria frase é mal interpretada!”. É preciso um “subtil ouvido paciente” para saber quais “as sílabas rítmicas decisivas”, para “sentir a quebra de uma simetria demasiado constrangedora como voluntária e estimulante” e “cada *staccato* e cada *rubato*”. Para se poder “adivinhar o sentido e a sequência das vogais e dos ditongos e o modo como, delicada e poderosamente, se podem colorir e tingir uns aos outros”, para escutar “os mais rigorosos artistas do estilo”, é necessário “ouvido” e “a mais subtil sensibilidade artística”¹²⁸². O que está em causa neste “terceiro ouvido” é, então, “o ouvido artístico ou estilístico que distingue na escrita, no discurso, na língua, uma musicalidade fundamental e que faz sentido. Trata-se aqui da própria inteligibilidade do que é dito e que é, justamente, sensível. Esta musicalidade é uma rítmica, que parece furtar-se a uma redução teórica”¹²⁸³, ou seja, abstracta e demonstrativa, por um lado, e semântica ou de conteúdos, por outro. No §247, Nietzsche parece ater-se implicitamente às conclusões dos seus estudos de juventude sobre a rítmica grega, e critica o estilo alemão por ter “muito pouco a ver com a sonoridade e com os ouvidos”. Ao contrário dos antigos, que liam para si próprios e em voz alta, o alemão “não lê para os ouvidos, mas só com os olhos; ao ler, põe os seus ouvidos na gaveta”¹²⁸⁴. Ler em voz alta significa ler “com

¹²⁸¹ Para uma análise destes dois textos e da relação do ouvido com a noção de estilo no pensamento de Nietzsche, cf. RENZI, Luca, “*Das Ohr-Motiv als Metapher des Stils und der «Zugänglichkeit»*. Eine Lektüre der Aphorismen 246 und 247 von Nietzsches «Jenseits von Gut und Böse»” in Nietzsche-Studien 26 (1997) (p. 331-349)

¹²⁸² PBM 246.

¹²⁸³ LACQUE-LABARTHE, Philippe, *Le sujet de la philosophie (Typographies I)*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979 (“*L’écho du sujet*”, p.217-303).

¹²⁸⁴ De acordo com o estudo acima citado de James Porter, o argumento principal de Nietzsche é contra a existência de uma acentuação dinâmica, o *ictus*, na teoria e prática antigas do grego falado e escrito,

todas as modulações, flexões e pregas do som, e com todas as mudanças do ritmo de que fruía o mundo antigo. Nessa altura, as leis do estilo escrito eram as mesmas que as do estilo oral.”¹²⁸⁵ As leis do estilo escrito obedeciam a critérios fisiológicos, elas dependiam “por um lado, da constituição espantosa e das necessidades refinadas do ouvido e da laringe, e, por outro, do rigor, da amplitude e do poder dos pulmões antigos.” Ora, se entre os antigos um período era “uma totalidade fisiológica que podia ser concebida de um só fôlego”, nós, modernos, “que temos o fôlego curto em todos os sentidos”, “não temos qualquer direito aos grandes períodos”.

São vários os aspectos merecedores de análise no que acabamos de citar. Por um lado, o estilo tem afinidades com o gosto, na medida em que não é universal, pois requer um “terceiro ouvido” que nem todos possuem e que é necessário adquirir, ou seja, aprender. O estilo deixa, assim, de fora, selecciona, através de um critério que é fisiológico. Por outro lado, o estilo liga-se também intimamente com o ritmo, com a fisiologia, com o corpo, nele está presente um “fôlego”, quer dizer, uma vida que respira e que tem de ser sentida, ouvida, mais do que conceptualmente compreendida.

pois o *ictus* é uma projecção da sensibilidade rítmica moderna sobre as línguas clássicas, e a acentuação dinâmica na qual as medidas são marcadas pelo proeminência ou o volume do som e frequentemente associadas com a ênfase no sentido são um desenvolvimento tardio. O sentido especificamente grego do tempo linguístico era organizado à volta de um sistema de durações temporais e ordenado em ratios complexas de *arsis* e *thesis* sempre associados ao tacto e à sensibilidade, ao corpo. Assim, a acentuação das palavras é um fenómeno completamente diferente, é uma diferença na modulação da voz que nada deve à acentuação rítmica. O ritmo estava, portanto, entre os gregos, desligado do material semântico da linguagem, tal como as sílabas ou frases, às quais o ritmo é heterogéneo. A não correspondência entre a linguagem enquanto comunicação de um sentido e a medida rítmica era mesmo uma das características da beleza do ritmo grego, de tal modo que, como escreve Nietzsche, a coincidência entre sentido e som era sentida como inestética, como “não rítmica”. Pelo contrário, a contaminação moderna entre ritmo e sentido (acentuação, ênfase, expressividade, fraseado) só esconde a prática antiga. Atribuindo um papel funcional ao *ictus*, os filólogos ficam com uma visão métrica do ritmo. No centro dos estudos de Nietzsche está a tese de Aristóxeno de Tarento, como vimos atrás, segundo a qual o ritmo não é idêntico a nenhum dos objectos tornados rítmicos, ou seja, o tornar rítmico um objecto e o ritmo não são a mesma coisa (p.139). Na linguagem e na música, o ritmo tem dois objectos sobre os quais age: um medium corporal e o elemento do tempo, ou seja, o ritmo tem uma dupla articulação. PORTER, James (ed.), *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, 2000 (cap. 3 “*Being on time: the studies in ancient rhythm and meter (1870-1872)*”).

¹²⁸⁵ No estudo de Angela Kremer-Marietti a que fizemos também menção antes, a autora defende que ao ritmo se associava de modo íntimo o estilo, e que “Nietzsche faz-nos apreciar uma leitura rítmica, primeiro corporal, depois acrescentada ao pensamento do *Selbst*, uma escrita que reteve do ritmo a diferença dos tempos, quer dizer, um ritmo depurado, abstracto, tornado pensamento lógico e um cogito pré-reflexivo. O ritmo não é estranho à significação da linguagem e permite ignorar o aspecto desencarnado da frase escrita. Se faltar também a audição correcta, a má leitura e a má escrita desvalorizam igualmente o signo inteligível e consciente. É pensando a linguagem como um acontecimento do ritmo e da figura que Nietzsche propõe uma teoria da significação, pois o ritmo deixa transparecer na linguagem a significação.” Cf. KREMER-MARIETTI, Angela, “*Rhetorique et rythmique chez Nietzsche*” in SAUVANET, Pierre/WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Rhythmes et Philosophie*, Éditions Kimé, Paris, 1996 (p.181-195).

A noção de estilo insere-se, portanto, na proposta de um alargamento do modo de sentir, que nestes textos é apresentado com muito pormenor: ver cores nos sons, fazer respirar as palavras, tactear com o ouvido os *staccato* e os *rubato* das frases, ler com os ouvidos, ouvir com os olhos, e tudo isto deve suscitar no leitor uma profusão de pensamentos, para usarmos a expressão de Kant que mencionámos acima, ficando o seu corpo contagiado pela vida do texto. Ou seja, a função do estilo é suscitar o estado estético que Nietzsche considera, como vimos antes, “a fonte das línguas”, pois “foi nele que as línguas nasceram: a linguagem dos sons, bem como a linguagem dos gestos e dos olhares. O fenómeno mais completo é sempre o princípio: os nossos poderes de homens civilizados são subtracções de poderes mais plenos. Mas ainda hoje ouvimos com os músculos, até lemos com os músculos.”¹²⁸⁶ Ora, se lemos um texto com os nossos músculos, isso liga-se com o modelo dionisíaco de comunicação descrito no *Crepúsculo dos ídolos*¹²⁸⁷ onde Nietzsche afirma que todo o ritmo fala aos nossos músculos. É a vida do leitor, fisiologicamente entendida, que é afectada pela leitura, sendo ainda, por outro lado, como diz Nietzsche a respeito da sua própria experiência de leitor, que a leitura insufla vida, sangue, nos textos mortos e dos mortos, sendo também essa a relação de afinidade e parentesco que é possível estabelecer com alguns pensadores, mas não com todos¹²⁸⁸. Se, entre os antigos, o estilo da escrita tinha como modelo a oralidade e o discurso falado, ele dirigia-se aos que escutavam como a uma fisiologia, um corpo, um fôlego que era do mesmo género ou que não estava separado do do escritor ou orador. Quer dizer, tratava-se ali, de acordo com o que vimos antes, de uma arte sem testemunhas, no sentido em que convocava a participação dos ouvintes, não os deixando numa passividade estanque, mas levando-os a uma partilha, a uma relação onde o afecto, e não o conteúdo comunicado, era força de ligação. Do mesmo modo, diz ainda Nietzsche no §247 de *Para além do bem e do mal*, na música italiana do século XVIII o virtuosismo do canto só pôde atingir o seu auge porque “todos os italianos e italianas sabiam cantar”. Por isso, o *pathos*, o afecto, que ligava o cantor e o público obedecia ao modelo do afecto de comando, quer dizer, o canto era intensificado pela escuta, era um canto para cantores, se assim o podemos dizer, superando-se a si próprio nos ouvintes, nos seus pulmões, laringes e ouvidos, de acordo com a lógica da vontade de poder. Tal

¹²⁸⁶ FP 1888 14[119] (KSA 13, 296-299). Cf. a tradução integral do texto no Anexo.

¹²⁸⁷ CI “Incursões de um Extemporâneo” 10.

¹²⁸⁸ Cf. “A ida ao Hades”, OSM 408 (KSA 2, 533-534), que analisámos acima.

como toda a actividade interpretativa que constitui a vida, e que é imposição de uma nova forma a uma matéria que resiste, luta contra um obstáculo, também a escrita é um jogo com a coacção, uma superação dos limites, uma vitória sobre resistências, um “dançar acorrentado”¹²⁸⁹.

Estas considerações sobre o estilo esclarecem o facto de as críticas que Nietzsche faz à linguagem enquanto vulgarização, petrificação, falsificação, possuírem, por assim dizer, um reverso positivo. Manifestando-se muitas vezes contra a escrita¹²⁹⁰, o estilo filosófico que Nietzsche propõe revela-se como a expressão da criatividade e da vitalidade de um pensador, pese embora a sua eventual ininteligibilidade, a sua não universalidade, a incompreensão de que pode ser objecto. Concebido como “uma acção instintiva”¹²⁹¹, o pensamento filosófico escrito exerce, simultaneamente, uma “acção à distância”, no sentido anteriormente explicado, e uma acção por contágio. Não lhe sendo alheia a gestualidade, na escrita o pensamento não se separa do elemento sensível e sonoro, da expressividade do corpo e do contágio que suscita, pois tal como os corpos se afectam e comunicam, assim também o pensamento deve existir numa relação de afectção recíproca. A condição dessa relação, do estabelecimento da afinidade de ouvido que aproxima texto e ouvinte/leitor, é, de acordo com o que diz Nietzsche, usar-se as mesmas palavras para designar as mesmas experiências interiores¹²⁹², uma vez que, como declara ainda em *Ecce Homo*, “ninguém consegue que as coisas, incluindo os livros, lhe digam mais do que já sabe. Para aquilo a que, por experiência, não se tem acesso, também não se tem ouvidos.” A exigência nietzschiana de “ler com os ouvidos” liga-se, assim, com a criação de uma “nova linguagem” que “soa estranha”¹²⁹³ porque despede o dualismo entre pensamento e instinto¹²⁹⁴ e entre escrita e vida, criando “conceitos inauditos”¹²⁹⁵. Mas tal como a arte suscita a embriaguez, o estado estético em que é criada¹²⁹⁶, também a escrita filosófica contém “pensamentos daquela espécie

¹²⁸⁹ VS 140 (KSA 2, 612).

¹²⁹⁰ Cf., por exemplo, CI “Incursões de um Extemporâneo” 26 e PBM 296.

¹²⁹¹ PBM 3.

¹²⁹² PBM 268.

¹²⁹³ PBM 4.

¹²⁹⁴ Como escreve em PBM 3, “devemos incluir a maior parte do pensamento consciente, e até mesmo o pensamento filosófico no domínio das acções instintivas (...) cada vez menos a consciência se opõe ao instinto – o pensamento mais consciente de um filósofo é secretamente dirigido pelos seus instintos e forçado a tomar certos caminhos”.

¹²⁹⁵ VMEM, p. 230.

¹²⁹⁶ FP 1888 14 [47] (KSA 13, 241).

particular que cria pensamentos”¹²⁹⁷, na medida em que não se desligar do corpo e da afetividade, indissociáveis, por sua vez, como vimos, do pensamento. Já na terceira *Consideração Intempestiva*, Nietzsche falara da escrita filosófica de Schopenhauer e Montaigne, que considerava “verdadeiros pensadores”, como uma escrita caracterizada por uma “*wirkliche erheiternde Heiterkeit*”, “uma *Heiterkeit* que torna *heiter*”, sendo ainda que “só há *Heiterkeit* onde há vitória, o que vale tanto para as obras dos verdadeiros pensadores como para qualquer obra de arte”¹²⁹⁸. Esta espécie de circularidade do pensamento que cria pensamento é a marca da necessidade da própria realidade e do seu dinamismo — a realidade como intensificação de si mesma, como *Selbstüberwindung*, a relação de forças que é um contacto de resistências.

A escrita filosófica pode, portanto, tornar-se pensamento que chama por mais pensamento, realidade que não cessa, que é não estática, rígida, anémica, mas um processo dinâmico, infinito e criador, se suscitar no leitor um alargamento dos sentidos e lhe comunicar o gosto mais apurado e subtil que é próprio do filósofo. Isso implica uma relação da filosofia com o corpo que Nietzsche apresenta como uma novidade na compreensão do mundo (o corpo como “fio condutor”), mas também do ser humano (a crítica ao conceito de sujeito) e do próprio filósofo, cujo novo ideal é, como já foi referido, a dança¹²⁹⁹. A dança é um exemplo claro para compreender a coincidência do corpo e do pensamento, da forma e do conteúdo no estilo, pois, ao dançar, é como se o corpo se tornasse linguagem e pensamento, intensificando as possibilidades do movimento e mostrando na “leveza da metamorfose” um “mundo muito mais completo de expressão dos afectos”¹³⁰⁰. Se nada há que um filósofo mais quisesse ser do que um bailarino, se a dança é o seu ideal, como diz Nietzsche no §381 da *Gaia Ciência* que começa por definir o que é o estilo, isso requer a aprendizagem de “uma técnica, um plano de estudo, uma vontade de mestria”, pois “tem de se aprender a pensar, tal como tem de se aprender a dançar, como uma espécie de dança”: “poder dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; terei ainda de dizer que também se tem de poder dançar com a pena, — que se tem de

¹²⁹⁷ VS 214 (KSA 2, 647).

¹²⁹⁸ SE III §2 (KSA 1, 348).

¹²⁹⁹ GC 381.

¹³⁰⁰ CI “Incursões de um Extemporâneo” 11.

aprender a escrever?”¹³⁰¹ Este é o lado artístico do filósofo, e o discurso filosófico é aquele pelo qual as coisas se servem do filósofo como de um *medium* para aceder a uma expressão e a uma comunicação também elas dionisiacas. Tal como na arte, a comunicação dionisiaca age por contágio, e tal como o delírio dionisiaco se comunicava ao grupo, de acordo com o que é explicado por Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*, também a actividade pensante se comunica ao leitor na escrita do filósofo, só que não de um modo colectivo, “epidémico”¹³⁰², mas selectivo. A escrita filosófica é contacto afectivo, comunicação de um estado dionisiaco que leva a uma metamorfose, e nisto está muito próxima do estatuto que Nietzsche concede à tragédia¹³⁰³. Só que é o artista que é o “génio da comunicação”, como se disse já aqui, e o estilo e o gosto do filósofo, o seu *tempo*, a indisciplina do seu espírito, o seu ritmo são contagiantes, mas não chegam a todos os ouvidos, a todos os corpos. A escrita filosófica espera os seus leitores, mas não é “arte para testemunhas”¹³⁰⁴, pois o filósofo não precisa de aprovação, não precisa de aplausos¹³⁰⁵, ele é “sem pátria”, não é suficientemente actor para falar do seu amor pela humanidade¹³⁰⁶, tem qualquer coisa de eremita¹³⁰⁷ que engole o seu desgosto para conseguir frequentar pessoas, para estar em sociedade. Não que seja um misantropo, a questão é antes a de que, como diz Nietzsche, “o subtil desprezo constitui o nosso gosto e o nosso privilégio, a nossa arte, a nossa virtude talvez, nós, os mais modernos dos modernos!...”¹³⁰⁸. A solidão é uma das quatro virtudes do filósofo¹³⁰⁹, e é também o seu refúgio¹³¹⁰. Por isso o pensador não “pensa em palavras”, como os oradores que, no fundo, não pensam as coisas, mas “a propósito de coisas, ou seja, pensa-se a si mesmo e aos seus ouvintes”¹³¹¹.

Em contrapartida, o filósofo não comunica palavras, mas estados criadores que incitam o pensamento e se definem como um modo de afectividade que se transmite pelo seu estilo, cujas “leis” são a arte dos gestos. Neste sentido, o parentesco, a afinidade que é a condição do contacto afectivo pressupõe, por assim dizer, algo da

¹³⁰¹ CI “O que falta aos alemães” 7 (trad.mod.).

¹³⁰² NT 8.

¹³⁰³ NT 7 e 8.

¹³⁰⁴ GC 367.

¹³⁰⁵ GC 330.

¹³⁰⁶ GC 377.

¹³⁰⁷ GC 364-365.

¹³⁰⁸ GC 379.

¹³⁰⁹ PBM 284.

¹³¹⁰ GM III 8.

¹³¹¹ *Idem*.

ordem de uma compatibilidade fisiológica, mais do que puramente intelectual. Isso significa que, por um lado, o corpo e o seu modo de se mover são a “lei” do estilo, por outro, que, tal como na cama de Procrusto, os corpos não cabem todos no mesmo estilo, não se movem todos da mesma maneira, pelo que o estilo tem necessariamente qualquer coisa da tonalidade pessoal e irrefutável de que falámos acima. É pelo menos assim que Nietzsche descreve a sua “arte do estilo” em *Ecce Homo*:

“Comunicar um estado emocional, uma tensão interior, por meio de sinais, incluindo o ritmo desses sinais, tal é o sentido de todo e qualquer estilo; (...) Bom é todo o estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca quanto aos sinais, quanto ao ritmo dos sinais, quanto aos gestos — pois todas as leis do período são arte dos gestos. (...) Estilo bom em si é uma pura tolice, mero idealismo, qualquer coisa como o belo em si, como o bom em si, como a coisa em si. Pressupondo que haja ouvidos — que haja pessoas que sejam capazes e dignas de um *pathos* semelhante, que não falem aqueles a quem me possa comunicar.”¹³¹²

O recurso à imagem do ouvido e ao modelo da música implica que o estilo tem de conseguir dizer o que nenhuma palavra “em si”, isolada de uma vida específica, de uma tonalidade específica, do ritmo, da voz e dos gestos de um corpo pode dizer, e que as estruturas gramaticais dualistas impedem de formular, ou seja, o estilo tem de conseguir comunicar neutralizando as limitações da linguagem através do modo do contágio e da sedução. Porque seduz, a música está próxima do afecto que é mais originário do que a linguagem e o conceito. Tal como no *Nascimento da Tragédia* o espírito da música favorecia a comunicação por contágio, também a escrita filosófica é gerada pelo espírito da música e é dionisiaca. É por isso que o pensamento se comunica tanto por variações do ritmo, do gesto, do timbre, como pelos elementos conceptuais. “Escute-se o timbre de um espírito quando fala: cada espírito tem o seu timbre, cada espírito ama o seu timbre”, diz Nietzsche: “o timbre marca o estilo”¹³¹³. Devemos ler os filósofos com os ouvidos e os olhos, pois trata-se de uma escrita que transmite em primeiro lugar um afecto, ou seja, “uma coloração geral da compreensão do mundo, um modo de afectividade que é fonte de uma interpretação nova da realidade”, “uma afectividade que diz a solidariedade de todas as coisas na medida em que estão ligadas, o *amor fati* para o qual a linguagem comum, articulada com a vontade de condenar a realidade, não pode encontrar

¹³¹² EH “Por que escrevo tão bons livros” 4.

¹³¹³ GM III 8.

palavras”¹³¹⁴. Uma escrita filosófica e aprovadora, conciliadora, saída do espírito da música e que tem como ideal a dança, exprime a unidade do indivíduo com o mundo, cura, quebra o poder do niilismo e da condenação da vida, pois promove a vida e a vontade de viver. O modelo musical não é, por isso, de modo algum, o da música absoluta, mas o de uma sonoridade que suscita pensamentos e palavras, que é um obstáculo que tem de ser superado e que requer uma formulação contínua e, logo, uma vontade forte: “Inúmeras coisas ainda não encontraram palavras nem pensamentos — é isso que a nossa música prova, e não que não podemos aí encontrar nenhuma palavra e nenhum pensamento.”¹³¹⁵

Na obra de Nietzsche, dois exemplos opostos de estilos de escrita mostram a dificuldade de encontrar o tom, a expressão, o gesto adequado ao pensamento filosófico. *O Nascimento da Tragédia* foi muito lido e mal compreendido, e no “Ensaio de Autocrítica” Nietzsche lamenta não ter cantado em vez de recorrer a uma escrita “pesada, penosa, sentimental, desigual no ritmo”¹³¹⁶, ou seja, lamenta não ter encontrado a linguagem adequada, pois para comunicar aqueles pensamentos sem equivalente teria de rejeitar os meios do intelecto consciente e da retórica e inventar uma expressividade que obedecesse à lógica da música. Pelo contrário, Zarathustra não encontrou público, ouvidos para as suas palavras¹³¹⁷, mas Nietzsche considera-o a conquista de uma nova expressividade musical, falando até desta obra como uma “sinfonia”¹³¹⁸. Assim falava Zarathustra é o livro mais incompreensível para um leitor, a sua lógica não é a de uma concessão racional de sentido, mas a de uma melodia que comunica a natureza dionisíaca do real. É preciso ouvido, um “terceiro ouvido”, uma “afinidade de ouvido” que só possuem os que foram “baptizados pela música”¹³¹⁹, que são os leitores para os quais Nietzsche escreve: “Quando imagino a figura de um leitor perfeito, surge-me sempre um monstro de coragem e de curiosidade, que além

¹³¹⁴ WOTLING, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, PUF, Paris, 1999 (cap. 13 “L’écriture philosophique. La spécificité de l’écriture philosophique chez Nietzsche”, p. 441)

¹³¹⁵ Fragmento póstumo de 1881 12[36] (KSA 9, 582).

¹³¹⁶ NT “Ensaio de Autocrítica” 3.

¹³¹⁷ Cf. Za Prefácio 5: “Será preciso, primeiro, dar-lhes cabo dos ouvidos para que aprendam a ouvir com os olhos? (...) não sou boca para estes ouvidos.”

¹³¹⁸ Cf. cartas a Köselitz de 2 de Abril de 1883 (KSB 6, 353) e a Paul Heinrich Widemann de 31 de Julho de 1885 (KSB 7, 74). Para uma análise da natureza musical do *Zarathustra*, cf. JANZ, Curt Paul, *Nietzsche. Biographie Tome II, Les dernières années bâloises, le libre philosophe*, Gallimard, Paris, 1984 (p. 487-512).

¹³¹⁹ NT “Ensaio de Autocrítica” 3.

disso é também maleável, astuto e previdente, um aventureiro e descobridor nato”¹³²⁰, alguém que “onde pode adivinhar, detesta deduzir”¹³²¹. No *Zarathustra* trata-se de uma escrita não referencial, que já não se propõe designar as coisas, nem analisá-las, esclarecê-las, e tem por objectivo comunicar um afecto, fazer partilhar estados que são eles próprios fontes de interpretação e passíveis de intensificação, de transfiguração. Assim falava Zarathustra é uma “arte para artistas”¹³²², ou seja, propõe uma relação com o leitor onde este não é visado como o destinatário de um conteúdo de verdade adquirido sem a sua participação.

A comunidade que se trata, assim, de formar é entre espíritos livres, seres aparentados pelo mesmo instinto de liberdade (que é outro modo de dizer vontade de poder, como vimos antes), pelo que Nietzsche concebe o estilo da escrita como um “sinal de reconhecimento para consanguíneos *in artibus*”¹³²³. Por isso, em relação ao seu próprio estilo decalara que “quem, pela elevação do seu querer, tiver afinidades comigo, experimenta, ao ler-me, verdadeiros êxtases de aprendizagem”¹³²⁴. O que Nietzsche pretende dizer é que a afinidade tem a ver com uma certa modalidade de leitura, que não convém a toda a gente. A leitura dos seus textos, tal como a de quaisquer textos filosóficos, requer “ruminação”¹³²⁵, tempo, revisitação, enfim, tudo o que é contrário à pressa a que a vida moderna obriga os europeus de hoje. A leitura deve tornar-se, como a filologia, uma “arte venerável” que exige que o leitor “demore o seu tempo, se torne silencioso, lento”, é “uma arte, um conhecimento de ourives aplicado às palavras, uma arte cujo trabalho é subtil e cuidadoso e só chega a alguma coisa se aí chegar devagar”¹³²⁶. Ela é, portanto, contrária à pressa, “à precipitação indecente que quer terminar imediatamente com tudo”, ou seja, ela “ensina a ler bem, quer dizer, lentamente, profundamente, olhando com prudência para a sua frente e para trás de si, com portas abertas, com dedos e olhos subtis”¹³²⁷. Esta leitura descobre que há uma vida nas palavras, que o texto não é letra morta, cadáver, e que o estilo revela uma realidade sensível e afectiva com que se trata de manter uma relação. No §104 da *Gaia Ciência*, Nietzsche faz a genealogia do estilo da língua

¹³²⁰ EH “Por que escrevo livros tão bons” 3.

¹³²¹ Za III “Da visão e do enigma” 1 (citado em EH “Por que escrevo livros tão bons” 3).

¹³²² NW Epílogo 2.

¹³²³ NT “Ensaio de Autocrítica” 3.

¹³²⁴ EH “Por que escrevo livros tão bons” 3.

¹³²⁵ GM Prefácio 8.

¹³²⁶ A Prefácio 5 (KSA 3, 17).

¹³²⁷ *Idem*.

alemã escrita e descobre que os alemães tomaram como modelo a linguagem das chancelarias para distinguir a escrita da linguagem “vulgar falada na cidade onde se vivia”. Pouco a pouco, foi-se concluindo que se devia falar como se escrevia, resultando daí “o triunfo do estilo escrito sobre o oral” e, presentemente, diz Nietzsche, nota-se uma tendência para se adoptar “uma entoação encantatória” e artificial: “Uma coisa na voz desdenhosa, fria, indiferente, negligente, eis aquilo que agora soa como elegante aos ouvidos dos alemães.” Nietzsche nota esta tonalidade, que designa como “alemão de tropa”, nos jovens, nos funcionários, nos professores, nas senhoras, nos comerciantes, e revela que a sua invenção se deveu aos oficiais prussianos e aos militares que agora “dão o tom”, com as suas “vozes de comando”, a sua “fúria de autoridade”. Assim, “os alemães estão a ficar militarizados ao som da própria língua” e, falando militarmente, acabarão também por “escrever militarmente”¹³²⁸. O que nos importa sublinhar nesta passagem é a ideia de que o estilo escrito e falado é inseparável do instinto e do gosto que o anima, que no estilo agem gestos, ritmos, entoações que são sintomas de uma vida. No caso deste texto, do que se trata é de um “exemplo negativo de uma língua que imita uma vida sem vida”¹³²⁹, por um lado, e de um caso onde a comunicação não é verdadeiramente comunicação, pois visa a obediência rápida e um funcionalismo que não pressupõem a resistência indispensável à inteligibilidade do que é comunicado, ou seja, não supõem a liberdade para a intensificação, não pressupõem embriaguez, vontade de poder. Nesse sentido, não se trata propriamente de um estilo, porque o estilo “deve viver”:

“A primeira coisa que é necessária é a vida: o estilo deve viver. O estilo deve, de cada vez, ser à tua medida, face a uma pessoa determinada com a qual tu queres comunicar. Devemos primeiro saber exactamente — antes de ter o direito de escrever: «Como direi isto e como poderei expô-lo.» (...) Na medida em que faltam a quem escreve muitos dos meios que possui aquele que fala, é preciso ter em geral como modelo um género muito expressivo de expressão oral: a cópia deste género, aquilo que será escrito, aparecerá necessariamente mais terna (e mais natural aos teus olhos). A profusão da vida revela-se na profusão dos gestos, na duração e brevidade das frases, na pontuação, na escolha das

¹³²⁸ GC 104.

¹³²⁹ Expressão de Marc Crépon, na sua análise deste parágrafo que, no contexto da relação da constituição de um estilo com a língua como promessa de uma comunidade, sustenta que Nietzsche apela a uma “política da escrita” que exige a criação de uma língua que saiba encontrar o ouvido dos leitores, sem ter de imitar a palavra viva. Cf. CRÉPON, *Nietzsche: l’art et la politique de l’avenir*, Paris, PUF, 2003 (em particular, cap. 6, “*Politiques de l’écriture*”, p.147-175).

palavras, nas pausas, na ordem dos argumentos. (...) O estilo deve provar que acreditamos nas nossas ideias e que não nos contentamos em pensá-las, mas que as sentimos.”¹³³⁰

A ligação entre afecto e pensamento mostra-se, portanto, também no estilo enquanto manifestação psicofisiológica. O estilo é o que “abrem os ouvidos àqueles que nos são aparentados pelos ouvidos”, como diz Nietzsche no texto citado acima, quer dizer, é o que permite o acesso, e ele é a expressão de uma vida, de alguém, de uma personalidade que se dirige a outras, que afecta outras através da sua escrita. Trata-se de uma monologia que espera diálogo, que não está encerrada em si mesma e gera as “estrelas que dançam”¹³³¹ de que fala Zarathustra, quer dizer, imagens luminosas que se deslocam, que não estão fixas, e onde a tensão do plástico com o musical (que contém o caos, mas provisoriamente dominado) gera forças que são *pathos*, vontade de poder, ou seja, um afecto que “só pode agir sobre qualquer coisa da mesma natureza”¹³³². Se, como defende Nietzsche, nos filósofos “absolutamente nada é impessoal”¹³³³, e se, nos problemas que enunciam através do seu estilo, fala sempre um “isso sou eu”¹³³⁴, a filosofia tem de combater a falsa pretensão de objectividade e retomar a “polifonia” de que falámos na Primeira Parte do nosso estudo, pois ela vive da sua contínua intensificação, da acção de uns filósofos sobre os outros, e da descoberta de parentescos geradores de novos pensamentos, de novos movimentos:

“Tal como os italianos se apropriam de uma música para que ela os envolva na sua paixão — pois essa música espera ser interpretada de modo tão pessoal e recebe mais através disso do que através de todas as artes da harmonia —, assim também leio os pensadores e canto as suas melodias: sei que atrás de todas estas palavras frias se move uma alma desejante, ouço-a cantar, pois a minha própria alma canta quando se move.”¹³³⁵

¹³³⁰ FP 1882 1[45] (KSA 10, 22).

¹³³¹ Za Prólogo 5.

¹³³² FP 1885 40[37] (KSA 11, 646-647).

¹³³³ PBM 6.

¹³³⁴ PBM 231.

¹³³⁵ FP 1880 7[18] (KSA 9, 320).

CONCLUSÃO

“conclusões são consolações”

A Gaia Ciência, Prefácio I¹³³⁶

É difícil pôr um termo a um trabalho de filosofia. E tratando-se de Nietzsche, e por tudo o que até aqui foi dito, a tarefa afigura-se ainda mais espinhosa. Em todo o caso, aqui chegados, esperamos ser possível compreender a quem se refere Nietzsche quando fala de “nós, os que sentimos pensando” (*die Denkend-Empfindenden*), os que se distinguem por “verem e ouvirem indizivelmente mais e verem e ouvirem pensando”, e que “realmente e continuamente fazem qualquer coisa que ainda não existe: todo o mundo eternamente crescente de apreciações, cores, pesos, perspectivas, escalas, afirmações e negações”¹³³⁷. Isto implica, antes de tudo o mais, possuir a “*vis criativa*” que também pertence ao poeta¹³³⁸, ou seja, a capacidade de nomear, de dar nomes, a legislação filosófica que transforma o gosto comum e o modo habitual de pensar e de sentir. Neste sentido, o filósofo é um criador porque é capaz de ver como problema “o que é conhecido, o que é habitual”, sendo o “habitual” o mais difícil “de ver como estranho, afastado, fora de nós”¹³³⁹. A incompreensibilidade suscitada pelos filósofos, que tem a sua contrapartida, como se

¹³³⁶ KSA 3, 346.

¹³³⁷ GC 301.

¹³³⁸ *Idem*.

¹³³⁹ GC 355.

viu antes, decorre deste apuramento dos sentidos, que percebem que a novidade está em “ver algo que ainda não tem nome, que ainda não pode ser nomeado, conquanto esteja à vista de todos”¹³⁴⁰. Vimos que o refinamento ou subtileza da visão tem de ser objecto de aprendizagem, requer educadores, e que aprender a ver é a “primeira escola elementar da espiritualidade”: “Uma aplicação útil do ter-aprendido-a-ver: enquanto aprendizes, tornamo-nos em geral lentos, desconfiados, relutantes. Deixaremos vir o estranho, o novo de qualquer espécie, com hostil tranquilidade, — retiraremos dele a nossa mão.”¹³⁴¹

Nietzsche concebeu os filósofos como aprendizes, sublinhando a necessidade de aprender a ver, a pensar, a falar e a escrever¹³⁴². Mas na medida em que “os nossos sentidos aprendem tarde ou nunca aprendem completamente a ser órgãos do conhecimento, subtis, leais e prudentes”, que “os nossos olhos acham mais cómodo reproduzir uma imagem já frequentemente produzida do que fixarem-se no que é diferente e novo numa impressão”, que “ouvir algo de novo é penoso e difícil para os ouvidos” e que “ouvimos mal uma música estranha”, não apenas “a novidade ameaça e contraria os nossos sentidos”, como, e mais decisivamente, falsificamos as nossas percepções de modo a “não ver” maior parte dos fenómenos¹³⁴³, sobretudo aqueles que nos são mais próximos, nomesdamente, nós mesmos. É esta tendência que Nietzsche considera que os filósofos se devem esforçar por contrariar na sua relação com a realidade sensível, estabelecendo com ela uma relação afirmativa, não negadora, mas também não “objectiva”, seleccionadora, uma relação de “artistas”¹³⁴⁴, em suma, e que é uma relação amorosa. Ora, isto tem de ser aprendido e trata-se de uma aprendizagem peculiar porque “é impossível ensinar o amor”¹³⁴⁵. Ou seja, aprender a amar é o exercício de uma experiência que requer tempo, dedicação, esforço, paciência e boa vontade, um exercício de domínio e disciplina, que corresponde a um exercício de auto-conhecimento. Trata-se de se deixar afectar e de trabalhar essa afecção até que a incorporamos como algo próprio, transformando o estranho em conhecido, por um exercício de conquista que é simultaneamente um ser

¹³⁴⁰ GC 261.

¹³⁴¹ CI “O que falta aos alemães” 6 (trad.mod.).

¹³⁴² *Idem.*

¹³⁴³ PBM 192.

¹³⁴⁴ *Idem.*

¹³⁴⁵ SE 6 (KSA 1, 385).

seduzido, e no qual alargamos o nosso conhecimento das coisas e de nós mesmos. O exemplo que Nietzsche dá é um exemplo musical:

“É preciso aprender a amar. — É assim que nos acontece com a música: primeiro temos de *aprender a ouvir* uma figura e melodia, *reconhecê-la* entre as restantes vozes, distingui-la, isolá-la e delimitá-la como uma vida para si própria; depois são necessários esforço e boa vontade para a *suportar* apesar da sua estranheza, exercitar a paciência com o seu aspecto e expressão, a benevolência com o que nela existe de extravagante: — por fim chega um momento no qual estamos *habitados* a ela, no qual a esperamos, no qual pressentimos que ela nos faria falta, se faltasse; e então ela exerce cada vez mais a sua coacção e magia e não pára até que nos tornemos os seus mais humildes e fascinados amantes, que já não conhecem nada melhor no mundo senão a ela, só a ela. — E não nos acontece isto apenas com a música: foi precisamente assim que *aprendemos a amar* todas as coisas que agora amamos. Seremos por fim sempre recompensados pela nossa boa vontade, paciência, equidade, brandura para com o que é estranho, na medida em que o que é estranho deixa lentamente cair o seu véu e se apresenta com uma beleza nova e indizível: — é a sua gratidão pela nossa hospitalidade. Também quem se ama a si mesmo, aprendeu-o por esta via: não existe outra via. Também é preciso aprender o amor.”¹³⁴⁶

Aprender o amor por si mesmo é uma tarefa difícil, que nada tem a ver com o instinto de vaidade ou a necessidade de testemunhas que Nietzsche diagnosticou em Wagner. Concebido como tarefa filosófica, ele implica “nobreza”, “respeito por si próprio”¹³⁴⁷, que não é um culto da personalidade, instinto de vaidade, mas a tarefa da personalização que foi também objecto de análise¹³⁴⁸. Trata de exercer o *pathos* da distância, que se aproxima do esforço de *Selbstüberwindung*, quer dizer, “aquela exigência de um contínuo alargamento da própria alma, a criação de estados sempre mais elevados, mais raros, mais longínquos, de maior tensão e amplitude” que requer “o exercício, também permanente, da obediência e do comando, da opressão e do distanciamento”¹³⁴⁹, e mesmo um “sabermos perder-nos de vez em quando, se quisermos aprender com as coisas que nós próprios não somos”¹³⁵⁰ para alcançar um alargamento anímico ou liberdade em relação a si mesmo. Em *Aurora*, Nietzsche chama-lhe a “magnanimidade do pensador” (*Grossmüthigkeit des Denkers*) que o faz “sacrificar impávido, enquanto homem do conhecimento, a si próprio e à sua vida,

¹³⁴⁶ GC 334 (trad.mod.).

¹³⁴⁷ PBM 287. Trata-se, precisamente, daquilo que no FP 1885 1 [139] (KSA 12, 42-43) que citámos atrás Nietzsche considera falta aos artistas que sobrevalorizam as suas obras, para se valorizarem a si próprios.

¹³⁴⁸ A este respeito, cf. PIAZZESI, Chiara, “*Pathos der Distanz* et transformation de l’expérience de soi chez le dernier Nietzsche” in Nietzsche-Studien 36 (2007), p. 283.

¹³⁴⁹ PBM 257.

¹³⁵⁰ GC 305.

muitas vezes de modo vergonhoso, muitas vezes com uma ironia superior e sorrindo”¹³⁵¹. Não reconhecendo esta liberdade em Rousseau e Schopenhauer, Nietzsche identifica-a no “olhar purificador” de Platão, Espinosa e Goethe:

“Devia falar-se de «génio» a propósito de nomes como Platão, Espinosa e Goethe, cujo espírito parece ligado ao carácter e ao temperamento apenas de modo frouxo, como um ser alado que facilmente se separa daqueles e consegue depois elevar-se muito alto acima deles. Em contrapartida estão aqueles que falaram com mais vivacidade do seu «génio», que nunca se libertaram do seu temperamento e souberam dar-lhe a expressão mais espiritual, a maior expressão, a mais ampla e, em certas circunstâncias, uma expressão cósmica (como, por exemplo, Schopenhauer). Estes génios não conseguiram voar acima de si próprios, mas acreditavam encontrar-se, reencontrar-se para onde quer que voassem, — é esta a sua «grandeza», e pode ser uma grandeza! — Os outros, aos quais o nome verdadeiramente pertence, possuem o olhar puro, purificador, que não parece provir do seu temperamento e carácter, mas livre deles e na maior parte das vezes em suave contradição com eles, olha para o mundo como para um deus e ama este deus. Também a eles não é este olhar oferecido de uma só vez: há um exercício e uma escola do ver (*eine Übung und Vorschule des Sehens*) e quem tem sorte encontra no momento certo também um mestre do ver puro.”¹³⁵²

Vimos atrás que a relação de um pensador com o seu temperamento é decisivo na repercussão do conhecimento da natureza ilógica do ser humano, da injustiça constitutiva das suas avaliações, do carácter necessário do erro para a vida e da ausência de finalidades da humanidade em geral, pois determina ou uma “filosofia da destruição”, ou um “conhecimento purificador” numa alma “amena e, no fundo,

¹³⁵¹ A 459: “Magnanimidade de um pensador. — Rousseau e Schopenhauer — Ambos foram suficientemente orgulhosos para inscrever como divisa sobre a sua existência: *vitam impendere vero*. Mas também quanto tiveram ambos de sofrer no seu orgulho por não poderem ter *verum impendere vitae*! — *verum*, tal como o entendeu cada um deles —, por a sua vida correr ao lado do seu conhecimento como um baixo contínuo caprichoso que se recusa a acompanhar a melodia! Mas o conhecimento estaria num triste estado se tivesse de ser cortado para cada pensador à medida do seu corpo! E os pensadores estariam num triste estado se a sua vaidade fosse tão grande que não pudessem suportar senão isso! É precisamente aí que brilha a mais bela virtude do grande pensador: a magnanimidade que o faz sacrificar impávido, enquanto homem do conhecimento, a si próprio e à sua vida, muitas vezes de modo vergonhoso, muitas vezes com uma ironia superior e sorrindo.” (KSA 3, 276)

¹³⁵² A 497 (KSA 3, 292-293). Cf. também A 540 (KSA 3, 308-309), onde os exemplos de Nietzsche são artistas, em particular, Rafael e Goethe a quem chama “grandes aprendizes”. Acerca da *Vorschule des Sehens* e para uma relação desta noção com as leituras feitas por Nietzsche do *Cícero* de Burckhardt, *Rome, Naples, Florence* de Stendhal e *Viagem a Itália* de Goethe no período de 1880-1882, cf. VIVARELLI, Vivetta, “«*Vorschule des sehens*» und «*stilisierte Natur*» in *der Morgenröthe und der FW*” in *Nietzsche-Studien* 20 (1991), p. 134-151, onde a autora contrapõe ao modelo schopenhaueriano do sujeito puro do conhecimento como “olho do mundo” a compreensão goethiana segundo a qual para fazer justiça às coisas não era necessária uma atenção fria e distanciada das coisas, mas uma aprendizagem do olhar que decorria do impulso para aprender a conhecer e amar os objectos artísticos de que Goethe fala na entrada do dia 28/1/1787 da *Viagem a Itália*.

jovial”¹³⁵³. A purificação a que se refere Nietzsche tem que ver com a capacidade de um homem se sentir, enquanto humanidade, um desperdício tão grande como o da existência de flores na natureza, sem por isso preferir a morte: “para ele deve bastar, como a condição mais desejável, esse pairar livre e destemido acima de pessoas, costumes, leis e das habituais avaliações das coisas.”¹³⁵⁴ A esta leveza que permite “voar acima de si próprio” Nietzsche chama ainda, “inocência”, ou seja, o novo hábito de compreender, de “abranger com a vista”, mas que não é renúncia de si, pois se um filósofo é “um homem que experimenta, vê, ouve, suspeita, espera e sonha, permanentemente, coisas extraordinárias, que é atingido pelos seus próprios pensamentos como se viessem do exterior, ou de cima, ou de baixo, como o seu género próprio de acontecimentos e relâmpagos; que é ele próprio, talvez, uma tempestade grávida de novos raios; um homem fatal, à volta do qual tudo é sempre trovoadas, estrépito, rebentamento e inquietação”, ele é também “um ser que foge muitas vezes de si mesmo, que tem muitas vezes demasiado medo de si mesmo — mas que é demasiado curioso para não regressar continuamente a si próprio.”¹³⁵⁵.

Ora, os textos de *Aurora* que acabamos de citar parecem contrariar a terceira *Consideração Intempestiva*, onde Nietzsche reconhecia em Schopenhauer o seu mestre e educador, o filósofo que lhe mostrou um ideal de homem distinto do de Rousseau e de Goethe, um ideal que “educa” porque apresenta um alvo tão elevado que “nos eleva”¹³⁵⁶. Neste ensaio, Nietzsche fala muito de amor, liberdade e auto-conhecimento, e em rigor as três coisas ligam-se enquanto afecção transfiguradora que alarga a compreensão pelo exercício de superação que foi antes descrito. Este exercício é uma aprendizagem que não tem termo, que mantém o “contacto de resistências” e a dinâmica de auto-superação que determina também a filosofia. Quando escreve em *Ecce Homo* acerca do ensaio sobre Schopenhauer, Nietzsche declara, efectivamente, que “pretendia realizar algo completamente diferente de um exercício psicológico”: expressar “um incomparável problema de educação, um novo conceito de autodisciplina, de autodefesa”¹³⁵⁷. Por isso, diz ainda, tal como *Richard Wagner em Bayreuth*, esses textos “apenas falam de mim”, e em *Schopenhauer como*

¹³⁵³ HH 34.

¹³⁵⁴ *Idem*.

¹³⁵⁵ *Para além do bem e do mal* §292.

¹³⁵⁶ SE 5 (KSA 1, 376).

¹³⁵⁷ EH “Por que escrevo tão bons livros”, *As Considerações Intempestivas* 3.

educador “está inscrita a minha história mais interior, o meu devir”, sobre cada palavra sopra “um vento de grande liberdade”, “admitindo que ali não é, no fundo, «Schopenhauer como educador», mas o seu oposto, «Nietzsche como educador» que usa da palavra”¹³⁵⁸. Nesse sentido, este texto “exprime o sentimento de distância”¹³⁵⁹, o *pathos* da distância que é “a percepção afectiva da distância que (...) se dá imediatamente como um contraste com tudo o que sentimos como limitação potencial do crescimento de poder pelo qual nos afirmamos como critério”¹³⁶⁰. O *pathos* da distância é a emergência afectiva da diferença, da determinação, que é necessário educar¹³⁶¹, aquilo a que chamamos “espírito” e que se comporta como uma vontade de poder¹³⁶². Declarando que a filosofia de Schopenhauer devia ser interpretada de modo individual¹³⁶³, Nietzsche estava, de certo modo, já a dar o mote para a influência libertadora que toda a filosofia deve exercer enquanto educadora para o auto-conhecimento, e que na terceira *Consideração Intempestiva* Nietzsche descreve nos seguintes termos: “Vejo acima de mim algo mais elevado e mais humano do que eu próprio”¹³⁶⁴. E se “é no amor que a alma adquire, não apenas uma visão clara, analítica (...) de si”, é também ele que suscita “aquele grande desejo de olhar para cima de si e procurar com todas as suas forças um eu superior ainda escondido.”¹³⁶⁵. Assim, a maior prova de amor por Schopenhauer foi a superação da sua filosofia, na medida em que a tarefa de um educador é ser um “libertador”¹³⁶⁶ e que a educação implica *pathos* da distância. Este exerce-se na relação consigo mesmo e também na relação com tudo o que nos afecta, segundo o modelo da vontade de poder, que é o

¹³⁵⁸ *Idem.*

¹³⁵⁹ *Ibidem.*

¹³⁶⁰ PIAZZESI, Chiara, “*Pathos der Distanz* et transformation de l’expérience de soi chez le dernier Nietzsche” in *Nietzsche-Studien* 36 (2007), p. 264.

¹³⁶¹ *Idem*, p. 283.

¹³⁶² PBM 230.

¹³⁶³ SE 3, (KSA 1, 357).

¹³⁶⁴ SE 6 (KSA 1, 385).

¹³⁶⁵ *Idem.*

¹³⁶⁶ SE 1 (KSA 1, 340-341): “Que a alma jovem se volte para a sua vida anterior com a pergunta: que amaste tu verdadeiramente até agora, o que atraiu a tua alma, o que é que te dominou e alegrou ao mesmo tempo? Coloca diante de ti a série destes objectos venerados e talvez eles te ofereçam, através da sua natureza e sucessão, a lei fundamental do teu verdadeiro eu. Compara estes objectos, vê como eles se completam uns aos outros, alargam, oferecem mais, se transfiguram, como formam uma escada gradual sobre a qual até agora trepaste até ti próprio; pois a tua verdadeira essência não está escondida profundamente em ti, ela está colocada infinitamente acima de ti ou daquilo que tu entendes pelo teu eu. Os teus verdadeiros educadores e formadores trairão aquilo que é verdadeiramente o sentido original e a substância fundamental da tua essência, aquilo que resiste absolutamente a qualquer educação e formação, algo em todo o caso de difícil acesso, ligado, paralisado: os teus educadores não podem senão ser os teus libertadores.”

modelo da *Überwindung*. É neste contexto que também Goethe e o seu exemplo da *Vorschule des Sehens*, do “domínio de si próprio, respeito por si próprio (...) espírito libertado [que se encontra] com um fatalismo alegre e confiante no meio de tudo”¹³⁶⁷ não teve necessariamente como consequência “um Goethe, mas um caos”¹³⁶⁸, pois também Goethe tinha de afectar os homens, suscitando resistências e forças que o século XIX não possuía. Ou seja, também Goethe tinha de ser superado, se tivesse sido acolhido com o amor e a força transfiguradora com que Nietzsche o acolheu, procurando ele mesmo um alargamento de perspectiva em relação à goethiana¹³⁶⁹.

Este contínuo alargamento de perspectivas foi o que procurámos, por nosso lado, exercitar em relação ao pensamento de Nietzsche. Consideramos, por isso, esta conclusão como uma pausa, esperando que este trabalho suscite outros voos em quem o ler:

“(...) Todos os nossos grandes mestres e predecessores acabaram por se deter, e o gesto de cansaço que se detém não é nem o mais nobre, nem o mais gracioso: também a mim e a ti acontecerá! Mas que me importa a mim e que te importa a ti! Outros pássaros voarão mais longe!”¹³⁷⁰

¹³⁶⁷ CI “Incursões de um Extemporâneo” 49.

¹³⁶⁸ CI “Incursões de um Extemporâneo” 50.

¹³⁶⁹ A este respeito, cf. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, “*Décadence artistique et décadence physiologique. Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner*”, *Revue Philosophique* 3/1998, p. 275-292 e BARBERA, Sandro, “Goethe versus Wagner” in D’IORIO, Paolo/ PONTON (dir.), Olivier, *Nietzsche. Philosophie de l’esprit libre. Études sur la genèse de Humain, trop humain*, Éditions Rue d’Ulm, Paris, 2004 (p. 37-60).

¹³⁷⁰ A 575 (KSA 3, 331).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Nietzsche

Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter, München/Berlin/New York, 1999

Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter, München/Berlin/New York, 2003

Traduções portuguesas utilizadas:

Obras Escolhidas de Nietzsche (ed. António Marques), Círculo de Leitores, Lisboa, 1996

Crepúsculo dos Ídolos, Edições 70, Lisboa, 1988 (tradução de Artur Morão)

A filosofia na idade trágica dos gregos, Edições 70, Lisboa, 1987 (tradução de Maria Inês Madeira de Andrade revista por artur Morão)

Cinco prefácios a cinco livros não escritos, Revista Prelo, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, Maio-Agosto 2006, p. 54-87 (tradução e apresentação de João Tiago Proença)

Biografias

HALÉVY, Daniel, *Nietzsche*, Librairie Générale Française, Paris, 2000

HOLLINGDALE, R. J., *Nietzsche. The man and his philosophy*, Cambridge University Press, 2001

JANZ, Curt Paul, *Nietzsche. Biographie Tome I. Enfance, jeunesse, les années bâloises*, Gallimard, Paris, 1984

JANZ, Curt Paul, *Nietzsche. Biographie Tome II. Les dernières années bâloises, le libre philosophe*, Gallimard, Paris, 1984

JANZ, Curt Paul, *Nietzsche. Biographie Tome III. Les Dernières années du libre philosophe - La Maladie*, Gallimard, Paris, 1985

SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005

Monografias sobre Nietzsche

ANDLER, Charles, *Nietzsche, sa vie et sa pensée. Tome II. La jeunesse de Nietzsche jusqu'à la rupture avec Bayreuth*, Gallimard, Paris, 1920

ANDLER, Charles, *Nietzsche, sa vie et sa pensée. Tome III. Le pessimisme esthétique de Nietzsche. Sa philosophie à l'époque wagnérienne*, Gallimard, Paris, 1921

AUDI, Paul, *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Le livre de poche, Paris, 2003

AAVV, *Querelle autour de la «Naissance de la tragédie». Écrits et lettres de Friedrich Nietzsche, Friedrich Ritschl, Erwin Rohde, Ulrich von Willamowitz-Möllandorff, Richard Wagner et Cosima Wagner*, (avant-propos de Michèle Cohen-Halimi, traductions de Michèle Cohen-Halimi, Hélène Poitevin et Max Marcuzzi), Vrin, Paris, 1995

BARBERA, Sandro/CAMPIONI, Giuliano, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Milano, Franco Angeli, 1983

BABICH, Babette, *Words in blood, like flowers. Philosophy and poetry, music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, Albany, 2006

BORSCHKE, T./ GERRATANA, F. /VENTURELLI, A. (Hg.), «*Centauren-Geburten*». *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Berlin-New York, 1994

BUDDENSIEG, Tilmann, *L'Italia di Nietzsche*, Libri Scheiwiller, Milano, 2006 (traduzione di Laura Novati)

CAMPIONI, G./ D'IORIO, P./ FORNARI, M^a C./ FRONTEROTTA, F./ ORSUCCI, A., *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2003

CAMPIONI, Giuliano, *Les lectures françaises de Nietzsche*, PUF, Paris, 2001

CAMPIONI, Giuliano, *Leggere Nietzsche. Alle origini dell'edizione Colli-Montinari*, ETS, Pisa, 1992

CAMPIONI, Giuliano, *Nietzsche. La morale dell'eroe*, Edizioni ETS, Pisa, 2008

CAMPIONI, Giuliano, *Sulla strada di Nietzsche*, ETS, Pisa, 1993

COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1996

COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, Relógio d'Água, Lisboa, 2000 (tradução e prefácio de Maria Filomena Molder)

CRÉPON, Marc, *Nietzsche: l'art et la politique de l'avenir*, PUF, Paris, 2003

DAHLKVIST, Tobias, *Nietzsche and the Philosophy of Pessimism. A Study of Nietzsche's Relation to the Pessimistic Tradition: Schopenhauer, Hartmann, Leopardi*, Uppsala University, Stockholm, 2007

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962

DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 2004

- D'IORIO, Paolo/ PONTON (dir.), Olivier, *Nietzsche. Philosophie de l'esprit libre. Études sur la genèse de Humain, trop humain*, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2004
- DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005
- FIGAL, Günter, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Reclam, Stuttgart, 2001
- FINK, Eugen, *A filosofia de Nietzsche*, Editorial Presença, Lisboa, 1988
- FORNARI, Maria Cristina, *La morale evolutiva del gregge. Nietzsche legge Spencer e Mill*, Edizioni ETS, Pisa, 2006
- FORNARI, Maria Cristina (a cura di), *La Trama del Testo. Su alcuni letture di Nietzsche*, Edizioni Milella, Lecce, 2000
- FORNARI, Maria Cristina (a cura di), *Nietzsche. Edizioni e interpretazioni*, Edizioni ETS, Pisa, 2006
- FRIEDRICH, Heinz (hg.), *Friedrich Nietzsche — Philosophie als Kunst. Eine Hommage*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999
- GEISENHANSLÜKE, Achim, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, Paris, 2000
- GERHARDT, Volker, *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Reclam, Stuttgart, 1988
- GONÇALVES, Victor Manuel, *Figuras do dionisiaco na filosofia de Nietzsche*. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e realizada sob a orientação científica de Nuno Nabais (2004)
- GUERVÓS, Luis E. de Santiago, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004
- JASPERS, Karl, *Nietzsche: Einführung in das Verständniss seines Philosophierens*, de Gruyter, Berlin/Leipzig, 1936
- KAUFMANN, Walter, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, Princeton, 1950

- KESSLER, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, PUF, Paris, 1998
- KEMAL, S., GASKELL, I., CONWAY, D. (ed.) *Nietzsche, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998
- KOFMAN, Sarah, *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris, 1972
- LIÉBERT, Georges, *Nietzsche et la musique*, PUF, Paris, 2000
- LÖWITH, Karl, *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*, Paris, Calmann-Lévy, 1991
- LUPO, Luca, *Le colombe dello scettico. Riflessioni sulla coscienza negli anni 1880-1888*, Edizioni ETS, Pisa, 2006
- MAGNUS, B./ HIGGINS, K. M. (ed.), *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1996
- MEYER, Theo, *Nietzsche und die Kunst*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1993
- MONTINARI, Mazzino, *Che cosa ha detto Nietzsche*, Adelphi, Milano, 2003
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, *Physiologie de la Volonté de Puissance*, Éditions Allia, Paris, 1998 (textes réunis par Patrick Wotling et traduits par Jeanne Champeaux)
- NABAIS, Nuno, *Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche*, Relógio d'Água, Lisboa, 1997
- NEHAMAS, Alexander, *Nietzsche. Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London/England, 1985
- OTTMANN, Henning (Hrsg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben—Werk—Wirkung*, Verlag J.B.Metzler, Stuttgart/Weimar, 2000
- PIAZZESI, Chiara/CAMPIONI, Giuliano/WOTLING, Patrick (a cura di), *Lecture della Gaia scienza/Lectures du Gai Savoir*, Edizioni ETS, Pisa, 2010
- PIAZZESI, Chiara, *Fisiologia dell'arte e della décadence*, Conte Editore, Lecce, 2003

- PONNIER, Jacques, *Nietzsche et la question du moi*, PUF, Paris, 2000
- PONTON, Olivier, *Nietzsche — Philosophie de la légèreté*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2007
- POTHEN, Philip, *Nietzsche and the fate of art*, Ashgate Publishing Company, Hampshire, 2002
- RAMPLEY, Matthew, *Nietzsche, aesthetics and modernity*, Cambridge University Press, 2000
- RIDLEY, Aaron, *Nietzsche on Art*, Routledge, London/New York, 2007
- SALLINGS, John, *Crossings. Nietzsche and the space of tragedy*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1991
- SEUBER, H. (hg.), *Natur und Kunst in Nietzsches Denken*, Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien, 2002
- SILK, M.S./ STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981
- SORGNER, S. L./ BIRX, H. J./ KNOEPFFLER, N. (Hg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur — Werk — Wirkung. Ein Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2008
- STRAKA, Barbara/GORKA-REIMUS, Gudrun (hg.), *Artistenmetaphysik — Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*, Jovis Verlag, Haus am Waldsee, 2001
- STRONG, Tracy S., *Friedrich Nietzsche and the politics of transfiguration*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1988
- UGOLINI, Gherardo, *Guida alla lettura della Nascita della Tragedia di Nietzsche*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007
- VENTURELLI, Aldo, *Nobiltà e sofferenza. Musica, religione, filosofia in Friedrich Nietzsche*, Il Melangolo, Genova, 2006
- VOLPI, Franco, *Il nichilismo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005

WITT, Mary Anne Frese (Ed.), *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*, Madison/Teaneck, USA (Fairleigh Dickinson University Press) 2007

WOTLING, Patrick, *La pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Éditions Allia, Paris, 1999

WOTLING, Patrick, *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*, Flammarion, Paris, 2008

WOTLING, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, PUF, Paris, 1999

YOUNG, Julian, *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992

Artigos

ABEL, Günter, "Bewußtsein - Sprache - Natur. Nietzsches Philosophie des Geistes" in *Nietzsche-Studien* 30 (2001), p.1-43

ANSELL-PEARSON, Keith, "On the sublime in Dawn" in *The Agonist. A Nietzsche Circle Journal*, vol II, Issue I, March 2009

BARBERA, Sandro, "Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche", Estrato di *Linguística e Letteratura* XIII-XIV, 1988-1989, Giardini Editori e Stampatori in Pisa

BARBERA, Sandro, "Der «griechische» Nietzsche des Giorgio Colli" in *Nietzsche-Studien* 18 (1989), p. 83-102

BIEBUYCK, Benjamin/PRAET, Danny/VANDEN POEL, Isabelle, "The etrnal Dionysus. The influence of Orphism, Pythagoreanism and the Dionysian Mysteries on Nietzsche's Philosophy of Eternal Recurrence" in *Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption*, Band 149, Heft 1, Akademie Verlag, Berlin, 2005, p. 52-77

BLONDEL, Éric, "Contre Kant et Schopenhauer: l'affirmation nietzschéenne" in *Revue Philosophique*, n°3/1998 (p. 293-310)

BOOGAARD, Meno, “*The reinvention of genius. Wagner’s transfigurations os Schopenhauer’s aesthetics in «Beethoven»*” in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 4, N° 2, August 2007

CAMPIONI, Giuliano, “*Fisiología de la ilusión y de la décadence: el problema del actor y del teatro en Nietzsche y Wagner*” in *Estudios Nietzsche*, Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche, Editorial Trotta, Madrid, nº 7/2007 (p.37-54)

FIGAL, Günter, “*Nietzsches Dionysos*”, *Nietzsche-Studien* 37 (2008), p. 51-61

FUBINI, Enrico, “*‘Música absoluta’ y Wort—Ton—Drama en el pensamiento de Nietzsche*” in *Estudios Nietzsche*, II (2002), pp.33-47

GERHARDT, Volker, “*Sensation und Existenz. Nietzsche nach hundert Jahren*” in *Nietzsche-Studien* 29 (2000), p.102-135

GERHARDT, Volker, “*Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*” in *Nietzsche-Studien* 13 (1984), p. 374-393

JANAWAY, Christopher, “*Disinterestedness and objectivity: Nietzsche on Schopenhauer and Kant*” in *Studia Kantiana* 4 (1), 2003 (p. 27-42)

MARTON, Scarlett, “*Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisiaca*” in *Cadernos Nietzsche* 25, São Paulo, 2009 (p. 53-81)

MOORE, Gregory, “*Hysteria and histrionics: Nietzsche, Wagner and the pathology of genius*”, *Nietzsche-Studien* 30 (2001), p. 246-266

MÜLLER, Enrico, “*«Aesthetische Lust» und «Dionysische Weisheit». Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie*” in *Nietzsche-Studien* 31 (2002), p.134-153

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang, “*Décadence artistique et décadence physiologique. Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner*”, *Revue Philosophique* 3/1998, p. 275-292

OTTO, Detlef, “*„(Kon-)Figurationen der Philosophie. Eine metaphorologische Lektüre von Nietzsches Darstellungen der vorplatonischen Philosophen*” in *Nietzsche-Studien* 27 (1998), p. 119-152

PIAZZESI, Chiara, “*Pathos der Distanz et transformation de l’expérience de soi chez le dernier Nietzsche*” in *Nietzsche-Studien* 36 (2007), p. 258-295

PIAZZESI, Chiara, *Was Alles Liebe genannt wird. Amore, idealizzazione e uso linguistico in Fröhliche Wissenschaft § 14 come esempio de esercizio pre-genealogico*, EuroPhilosophie 2010, Éditions d'Ariane, <http://www.europhilosophie-editions.eu/fr/spip.php?article32>

REED, Arden, "The debt of disinterest: Kant's critique of music" in *MLN*, Vol. 95, N°3, German Issue (Apr. 1980), p. 563-584

RENZI, Luca, "Das Ohr-Motiv als Metapher des Stils und der «Zugänglichkeit». Eine Lektüre der Aphorismen 246 und 247 von Nietzsches «Jenseits von Gut und Böse»" in *Nietzsche-Studien* 26 (1997) (p. 331-349)

SIEMENS, Herman, "Agonal Communities of Taste: Law and Community in Nietzsche's Philosophy of Transvaluation", *Journal of Nietzsche Studies*, Issue 24, 2002

SOLOMON, Robert "Nietzsche on fatalism and free will" in *Journal of Nietzsche Studies*, Issue 23 (2002)

STEGMAIER, Werner, "Heideggers Auseinandersetzung mit Nietzsche" in *Nietzsche-Studien* 30 (2001), p. 527-528

STEGMAIER, Werner, "Nietzsches Kritik der Vernunft seines Lebens. Zur Deutung von «Der Antichrist» und «Ecce Homo»", *Nietzsche-Studien* 21 (1992), p. 163 – 183

STEGMAIER, Werner, „Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethodik“, *Nietzsche-Studien* 34 (2005), p. 348-374

STEGMAIER, Werner, „Nietzsches Zeichen“, *Nietzsche-Studien* 29 (2000), p. 41-69

STEGMAIER, Werner, "«Philosophischer Idealismus» und die «Musik des Lebens»: zu Nietzsches Umgang mit Paradoxien. Eine kontextuelle Interpretation des Aphorismus Nr. 372 der Fröhliche Wissenschaft", *Nietzsche-Studien* 33 (2004), p. 90-128

SWEET, Dennis, "The birth of «The Birth of Tragedy»" in *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, N° 2 (Apr. 1999), University of Pennsylvania Press, p. 345-359

VIVARELLI, Vivetta, “«*Vorschule des sehens*» und «*stilisierte Natur*» in der *Morgenröthe und der FW*” in *Nietzsche-Studien* 20 (1991), p. 134-151

WOTLING, Patrick, “*La culture comme problème. La redetermination nietzschéenne du questionnement philosophique*”, *Nietzsche-Studien* 37 (2008), p. 1-50

ZITTEL, Claus, “*Ästhetisch fundierte Ethiken und Nietzsches Philosophie*” in *Nietzsche-Studien* 32 (2003) (p. 103-123)

Outra bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, Livros Cotovia, Lisboa, 2006 (tradução de Luísa Feijó)

ARISTÓFANES, *As Rãs*, Edições 70, Lisboa, 1996 (prefácio, tradução do grego, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho)

ARISTÓTELES, *Poética*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1994 (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa)

AAVV, *Du sublime*, Belin, Paris, 1988

BARBERA, Sandro, *Une philosophie du conflit. Études sur Schopenhauer*, PUF, Paris, 2004

BEISTEGUI, Miguel de/ SPARKS, Simon (eds.), *Philosophy and Tragedy*, Routledge, London/NY, 2000

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966

CARVALHO, Paula Alexandra Monteiro Torres de, *Sentido e sentimento na interpretação musical — um estudo a partir de Schopenhauer e de Nietzsche*. Dissertação de Mestrado em Filosofia — Área de especialização em Estética, apresentada à FCSH/UNL realizada sob a orientação científica de Maria Filomena Molder (Julho de 2008)

CHÉDIN, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant*, Vrin, Paris, 1982

COLLI, Giorgio, *Ellenismo e oltre. Einleitung*, Edizione ETS, Pisa, 2004

- COLLI, Giorgio, *La ragione errabonda. Quaderni postumi*, Adelphi, Milano, 1982
- COLLI, Giorgio, *La sapienza greca I. Dioniso. Apollo. Eleusi. Orfeo. Museo. Iperborei. Enigma*, Adelphi Edizioni, Milano, 1995
- COLLI, Giorgio, *La sapienza greca III. Eraclito*, Adelphi Edizioni, Milano, 1996
- COLLI, Giorgio, *O nascimento da filosofia*, Edições 70, Lisboa, 1998 (tradução de Artur Morão)
- DAHLHAUS, Carl, *Estética musical*, Edições 70, Lisboa, 2003 (tradução de Artur Mourão)
- DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue*, Éditions Contrechamps, Genève, 2006 (traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker)
- DETIENNE, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, Paris, 1986
- DETIENNE, Marcel, *Dionysos mis à mort*, Gallimard, Paris, 1977
- ERNOUT, Alfred/MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 2001
- ÉSQUILO, *Oresteia*, Edições 70, Lisboa, 1998 (introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério)
- EURÍPIDES, *As Bacantes*, Edições 70, Lisboa, 1992 (introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira)
- EURIPIDES, *The Bacchae of Euripides*. A new version by C. K. Williams with an introduction by Martha Nussbaum, Farrar Straus Giroux, New York, 1990
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954-1988*, vol. II (1970-1975), Gallimard, Paris, 1994
- FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1994 (tradução Manuel Alberto)
- GIL, Fernando/ VIEIRA DE CARVALHO, Mário, *A quatro mãos*. Schumann, Eichendorff e outras notas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2005
- GIL, Fernando (coord.), *Recepção da Crítica da Razão Pura. Antologia de escritos sobre Kant (1786-1844)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992
- GIL, José, *O movimento total. O corpo e a dança*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2001

- GOEHR, Lydia, *Elective affinities. Musical essays on the history of aesthetic theory*, Columbia University Press, New York, 2008
- GOETHE, J.W., *Fausto*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1999 (tradução, introdução e glossário de João Barrento)
- GOETHE, J.W., *Máximas e Reflexões*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2000 (tradução e notas de José M. Justo, introdução de João Barrento)
- GOETHE, J.W., *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XII, München, 1978
- GREINER, B./MOOG-GRÜNEWALD, M. (hrsg.), *Etho-Poetik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Förderungen, Abgrenzungen*, Bouvier Verlag, Bonn, 1998
- HANSLICK, Eduard, *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*, Edições 70, Lisboa, 2002 (tradução de Artur Morão)
- HOMERO, *Iliada*, Livros Cotovia, Lisboa, 2005 (tradução de Frederico Lourenço)
- HOMERO, *Odisseia*, Livros Cotovia, Lisboa, 2003 (tradução de Frederico Lourenço)
- IRIARTE, Rita, *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, Materiais Críticos, Lisboa, 1987
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'Ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983
- KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2008 (text traduit et annoté par Michel Foucault)
- KANT, IMMANUEL, *Crítica da faculdade do juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1992 (Introdução de António Marques, Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden)
- KANT, IMMANUEL, *Prolegómenos a toda a metafísica futura que queira apresentar-se como ciência*, Edições 70, Lisboa, 1988 (tradução de Artur Morão)
- KERÉNYI, Carl, *Dionysos: Archetypal image of indestructible life*, Princeton University Press, Princeton, 1996
- KLEIN, Robert, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, *Le sujet de la philosophie (Typographies I)*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979

- LEROI-GOURHAN, André, *O gesto e a palavra. 2 — Memórias e ritmos*, Edições 70, Lisboa, 1987 (tradução de Emanuel Godinho)
- LESSING, G.E, *Dramaturgia de Hamburgo, Selecção antológica*, Lisboa, 2005 (tradução, introdução e notas de Manuela Nunes)
- LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999
- LYOTARD, Jean, *O inumano*, Editorial Estampa, Lisboa 1990 (tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre)
- MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, Éditions L'âge d'homme, Lausanne, 1973
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Éditions du Seuil, Paris, 1993
- MOLDER, Maria Filomena, *O pensamento morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1995
- MOLDER, Maria Filomena, “*A propósito de mimesis*”, Estudos Filosóficos I, Universidade Nova de Lisboa, 1982 (p. 67-85)
- MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, analogia e afinidade*, Edições Vendaval, Lisboa, 2009
- MOLDER, Maria Filomena, “*Sobre a alegria*”, *Intervalo* 4, Edições Vendaval, Lisboa, Fevereiro 2010 (pp.77-86)
- NILLÈS, Jean-Jacques (dir.), *L'art moderne et la question du sacré*, Les éditions du cerf – CERIT, Paris, 1993
- NUSSBAUM, Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1990
- PHILONENKO, Alexis, *Schopenhauer, une philosophie de la tragédie*, Paris, Vrin, 1980
- PIANA, Giovanni, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991

PLATON, *Oeuvres Complètes*, Tome I, *Hippias Mineur, Alcibiade, Apologie de Socrate, Euthyphron, Criton*, Les Belles Lettres, Paris, 1985 (texte établi et traduit par Maurice Croiset)

PLATÃO, *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993 (introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira)

PLATON, *Oeuvres Complètes*, Tome IV – 1ère partie, *Phédon*, Les Belles Lettres, Paris, 1952 (texte établi et traduit par Léon Robin)

QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris, Gallimard, 2000

RAMNOUX, Clémence, *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1986

RIDLEY, Aaron, *The philosophy of music. Theme and Variations*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004

SAINT GIRON, Baldine, *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Éditions Desjonquères, Paris, 2005

SAUVANET, P./WUNENBURGER, *Rythmes et philosophie*, Éditions Kimé, Paris, 1996

SEAFORD, Richard, *Dionysos*, Routledge, London/New York, 2006

SCHILLER, Friedrich, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Imprensa Nacional—Casa da Moeda, Lisboa, 1997 (tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete)

SCHOPENHAUER, Arthur, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1960-1965 (Band I-V)

SERRA, José Pedro, *Pensar o trágico*, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, 2006

SÓFOCLES, *Rei Édipo*, Edições 70, Lisboa, 1999, introdução, tradução do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho

SNELL, Bruno, *A descoberta do espírito*, Edições 70, Lisboa, 2003

SÓFOCLES, *Tragédias*, Minerva, Coimbra, 2003 (Prefácio de Maria do Céu Fialho, introdução e tradução do grego por Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho)

VALÉRY, Paul, *Eupalino ou o Arquitecto seguido de a Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*, Fenda, Lisboa, 2009

VALÉRY, Paul, *Oeuvres II*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973-1974

VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 2006

WAGNER, Richard, *Beethoven*, Editorial Inquérito, Lisboa, s/d (tradução de Daniel de Sousa)

WAGNER, Richard, *A arte e a revolução*, Antígona, Lisboa, 2000 (tradução de José Miranda Justo)

WAGNER, Richard, *A obra de arte do futuro*, Antígona, Lisboa, 2003 (tradução de José Miranda Justo)

ZAMBRANO, María, *O Homem e o divino*, Relógio d'Água, Lisboa, 1995 (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra)

ANEXO

Tradução de alguns fragmentos póstumos citados ao longo do estudo e ordenados por ordem cronológica. Segue-se a pontuação do autor.

Fragmento Póstumo 1871 12[1] (KSA 7, 359-369)

“O que aqui estabelecemos quanto às relações entre a linguagem e a música deve valer, por razões semelhantes, para a relação do mimo com a música. Também o mimo, enquanto amplificação da simbólica gestual [*Geberdensymbolik*] do homem, não é senão um símbolo [*Gleichniss*], que não pode de modo nenhum apresentar o segredo mais íntimo da música, mas apenas a sua face exterior rítmica, e de uma forma muito exteriorizada, a saber, com o suporte do corpo humano movido pelas paixões. Mas se também compreendermos a linguagem na categoria da simbólica corporal, aproximamos até o drama, de acordo com o cânone que estabelecemos, da música: uma frase de Schopenhauer deverá, então, parecer-nos luminosa – «Pode admitir-se, embora um espírito puramente musical não o deseje, a atribuição de palavras à linguagem pura dos sons, apesar de esta se bastar a si mesma e não ter necessidade de nenhuma ajuda, e até associar-lhe a encenação visível de uma acção para que o nosso intelecto intuitivo e reflexivo, que não quer permanecer ocioso, encontre aí, também ele, uma ocupação fácil e análoga, graças à qual a atenção siga e alcance até melhor a música, e graças à qual ao mesmo tempo uma imagem sensível, uma espécie de esquema, acompanha, como um exemplo feito por um conceito geral, o que os sons dizem na língua universal e sem imagens do coração: a impressão causada pela música será maior.» (*Parerga* II). Se deixarmos de lado a argumentação superficialmente racionalista, de acordo com a qual o nosso intelecto intuitivo e reflexivo não quer permanecer ocioso enquanto ouve música, e segundo a qual a atenção segue melhor a música quando é guiada por uma acção visível — é de modo muito justo que Schopenhauer caracteriza a relação do drama com a música como sendo o do esquema, o da relação de um exemplo com um conceito geral; e quando ele acrescenta «e a impressão causada pela música aumentará», a justeza desta fórmula é garantida pelo carácter prodigiosamente universal e originário da música vocal, da ligação do som com a imagem e o conceito. Em todos os povos a música começa sempre na ligação com a poesia lírica, e muito antes que pudéssemos pensar numa música absoluta ela percorreu nesta ligação os estádios mais importantes do seu desenvolvimento. Se compreendermos este lirismo originário de um povo, tal como o devemos fazer, como uma imitação da natureza no seu papel de modelo artístico, encontraremos como modelo originário desta reunião da música com a poesia lírica a duplicidade com a qual a natureza forma o modelo na essência da linguagem: é isto que devemos examinar mais de perto, depois de nos ser explicada a relação da música com a imagem.

Em toda a diversidade das línguas impõe-se imediatamente o facto de a palavra e a coisa não se recobrirem nem completa nem necessariamente e de a palavra ser, pelo contrário, um símbolo [*Symbol*]. Mas o que simboliza a palavra? Sem dúvida, apenas representações, conscientes ou inconscientes: pois como poderia a palavra-símbolo corresponder à essência íntima da qual nós próprios e o mundo somos cópia [*Abbild*]? Só conhecemos este núcleo por representações, só nos familiarizamos com ele através das suas exteriorizações figuradas [*bildliche Äusserungen*]: e não existe, aliás, nenhuma ponte que nos conduza directamente até ele. Por seu lado, toda a vida dos instintos, o jogo dos sentimentos, sensações, afectos, actos da vontade só nos é conhecida — devo aqui acrescentar contra Schopenhauer —, mesmo na introspecção mais precisa, como representação e não segundo a sua essência: e é-nos permitido dizer que a própria «vontade» de Schopenhauer não é senão a forma mais geral da manifestação do fenómeno [*Erscheinungsform*], de qualquer coisa que

permanece para nós, aliás, inteiramente indecifrável. Se devemos, portanto, submeter-nos à implacável necessidade de não podermos ir além das representações, podemos porém distinguir dois géneros principais na ordem das representações. Umas revelam-se a nós como sensações de prazer e desprazer e o seu baixo contínuo nunca falta ao acompanhamento de todas as outras representações. Esta forma mais geral do fenómeno [*Erscheinungsform*], apenas a partir da qual e sob a qual compreendemos todo o devir e todo o querer, e à qual damos o nome de «vontade», tem também na linguagem a sua esfera simbólica [*symbolische Sphaere*] — que é tão fundamental para a linguagem como esta forma de fenómeno [*Erscheinungsform*] o é para todas as outras representações. Todos os graus de prazer e desprazer — exteriorizações de um fundo originário que o nosso olhar não pode atingir — se simbolizam no tom [*Tone*] daquele que fala, enquanto todo o resto das representações é designado pela simbólica gestual daquele que fala. Na medida em que o fundo originário de que falamos é o mesmo em todos os homens, o plano de fundo sonoro [*Tonuntergrund*] é também o fundo geral e compreensível para além da diversidade das línguas. Nele se desenvolve a simbólica gestual, mais arbitrária e não inteiramente adequada ao seu fundamento: é com ela que começa a pluralidade das línguas, cuja diversidade podemos considerar como as estrofes de um texto sobre aquela melodia originária do prazer e do desprazer. Julgamos que todo o domínio do consonantismo e do vocalismo só pode ser arrumado nesta simbólica gestual — sem o tom fundamental indispensável antes de tudo o mais, consoantes e vogais não são senão posições dos órgãos da palavra, isto é, gestos —; se imaginarmos a palavra que sai da boca do homem, o que se produz primeiro é a raiz da palavra, o fundamento daquela simbólica gestual, o plano de fundo sonoro, eco das sensações de prazer e desprazer. A relação de toda a nossa corporalidade com esta forma originária do fenómeno [*Erscheinungsform*], com a vontade, é a mesma da da palavra consoante-vocálica com o seu tom fundamental.

Esta forma originária do fenómeno [*Erscheinungsform*], a «vontade», com a sua escala de sensações de prazer e desprazer, atingiu, porém, no desenvolvimento da música uma expressão simbólica cada vez mais adequada: processo histórico acompanhado pelo esforço incessante da poesia lírica para transcrever a música em imagens; as explicações que acabamos de dar mostram que este duplo fenómeno tem o seu modelo de origem na linguagem.

Aquele que nos seguiu nestas considerações com atenção e com um pouco de imaginação, partilha agora connosco a vantagem de poder expor com mais seriedade e resolver, com mais profundidade do que se faz habitualmente, as estimulantes controvérsias da estética actual, e mais ainda dos artistas de hoje. Imaginemos, depois destes preâmbulos, o que deve ser compor uma música para um poema, quer dizer, querer ilustrar um poema com música e oferecer assim à música uma linguagem conceptual: que mundo invertido! É um empreendimento que comparo ao de um filho que quisesse gerar o seu pai! A música pode gerar imagens a partir de si mesma, que nunca são então senão esquemas [*Schemata*], equivalentes a exemplos do seu verdadeiro conteúdo universal. Mas como poderia a imagem, a representação, gerar a música! Quanto ao conceito ou, como se diz, a «ideia poética», sê-lo-iam bem menos capazes. Tal como é certo que uma ponte conduz do misterioso castelo do compositor até ao vasto campo das imagens — e é esta ponte que o poeta lírico atravessa —, assim também é impossível fazer o caminho inverso, embora possamos encontrar alguns que têm a ilusão de

o ter percorrido. Mesmo se povoarmos os ares com a imaginação de Rafael, e vírmos como ele Santa Cecília escutar encantada as harmonias dos coros de anjos — não sai, contudo, um único som deste mundo aparentemente perdido na música, e se pudéssemos imaginar que um milagre fizesse de súbito realmente ressoar aquela harmonia, para onde desapareceriam imediatamente Cecília, Paulo e Madalena e até o coro dos anjos! Deixaríamos imediatamente de ser Rafael! E tal como nesse quadro os instrumentos jazem quebrados por terra, a nossa visão de pintor, vencida por uma força superior, empalideceria e apagar-se-ia como uma sombra. — Como poderia este milagre acontecer! Como poderia o mundo apolíneo do olhar, perdido na contemplação, gerar o som que simboliza uma esfera precisamente excluída e superada por aquela absorção apolínea na aparência! O prazer da aparência não pode suscitar o prazer da não-aparência: a volúpia do ver só é volúpia porque nada nos recorda uma esfera onde a individuação é quebrada e suprimida. Se existe alguma precisão na nossa caracterização do contraste do apolíneo e do dionisiaco, só podemos julgar aberrante a ideia segundo a qual a imagem, o conceito, a aparência teriam de algum modo a força para gerar o som. Não se pense que nos refutam opondo-nos o músico que compõe sobre poemas líricos já escritos: pois, depois de tudo o que foi dito, afirmamos que a relação do poema lírico com a sua composição musical não pode em todo o caso ser a do pai com o seu filho. Que relação é essa, então?

Uma opinião estética admitida geralmente vai objectar-nos que «não é o poema, mas o sentimento gerado pelo poema que dá origem à composição musical». Não concordo: o sentimento, a excitação mais ou menos forte do plano de fundo de prazer ou desprazer, representa no domínio da arte produtiva o que é em si absolutamente não artístico, e só a sua exclusão completa permite ao artista perder-se sem reservas numa intuição liberta de todo o interesse. Poderão replicar-me que eu próprio acabo de enunciar que a «vontade» alcança na música uma expressão simbólica sempre mais adequada. Reunida num princípio estético, a minha resposta é a seguinte: a «vontade» é objecto da música, ela não é a sua origem, a saber, a vontade na sua maior generalidade, enquanto forma originária do fenómeno [*Erscheinungsform*] sob a qual todo o devir deve ser compreendido. Aquilo a que chamamos sentimento está já, do ponto de vista desta vontade, penetrado de representações conscientes e inconscientes que o saturam e já não é, portanto, objecto directo da música: por isso, muito menos a pode gerar. Consideremos como exemplos os sentimentos de amor, medo e esperança: a música não pode começar absolutamente nada com eles de maneira directa, na medida em que cada um está já cheio de representações. Em contrapartida estes sentimentos podem servir para simbolizar a música: é o que faz o poeta lírico, que traduz para o mundo simbólico [*Gleichniswelt*] dos sentimentos este domínio da «vontade», objecto e conteúdo próprios da música, que não se aproximam nem do conceito, nem da imagem. Os ouvintes da música que sentem um efeito desta última sobre os seus afectos assemelham-se ao poeta lírico: o poder afastado e oculto da música apela neles a um reino intermédio que lhes dá de algum modo um antegosto, uma pré-concepção simbólica [*symbolischen Vorbegriff*] da música propriamente dita, o reino intermédio dos afectos. Deles poderíamos dizer que se relacionam com a «vontade», com o objecto próprio da música, como o sonho matinal se relaciona analogicamente com o sonho propriamente dito, de acordo com a teoria de Schopenhauer. Mas a todos aqueles que só podem aceder à música através dos seus afectos é preciso dizer que permanecerão sempre na

antecâmara e não terão acesso ao santuário da música: pois o afecto, já o disse, é incapaz de mostrar, só pode simbolizar [*symbolisiren*].

No que diz, em contrapartida, respeito à origem da música, já expliquei que não pode de modo algum encontrar-se na «vontade», mas que reside antes no seio daquela força que gera sob a forma da «vontade» um mundo de visões: a origem da música situa-se para além de toda e qualquer individuação, proposição que se demonstra por si mesma depois do nosso exame do dionisiaco. E permitir-me-ei aqui recordar o sumário das afirmações decisivas a que fomos obrigados ao tratar da oposição entre o dionisiaco e do apolíneo.

A «vontade», enquanto forma originária da aparência, é o objecto da música: neste sentido ela pode ser chamada imitação da natureza, mas da forma mais geral da natureza.

A própria «vontade» e os sentimentos — enquanto manifestações da vontade já penetradas por representações — são perfeitamente incapazes de gerar música: como, aliás, é perfeitamente recusado à música encenar sentimentos, ter sentimentos por objectos, porquanto a vontade é o seu único objecto.

Aquele que recolhe sentimentos a título de efeitos da música possui neles uma espécie de ordem simbólica intermediária que lhe pode dar um antegosto da música, excluindo-o, porém, dos seus mais íntimos santuários.

O poeta lírico interpreta a música pelo mundo simbólico dos afectos [*symbolische Welt der Affekte*], enquanto ele próprio permanece, na paz da intuição apolínea, subtraído a esses afectos. —

Quando, por conseguinte, o músico compõe um canto lírico, o que o estimula enquanto músico não está tanto nas imagens como na linguagem sentimental desse texto: é um estímulo musical proveniente de esferas completamente distintas que escolhe um determinado texto para ser cantado, como expressão de natureza simbólica [*gleichnissartigen Ausdruck*] de si própria. Não pode, assim, ser questão de uma relação necessária entre o poema a cantar e a música; pois ambos os mundos aqui colocados em relação, o do som e o da imagem, estão demasiado afastados um do outro para poderem entrar numa associação que não seja exterior; o poema cantado [*Lied*] é justamente apenas um símbolo [*Symbol*] e tem com a música a mesma relação do hieróglifo egípcio da bravura com o guerreiro bravo em pessoa. Nas supremas revelações da música nós sentimos, mesmo de forma involuntária, a brutalidade de cada figuração por imagens e de cada afecto introduzido por analogia [*zur Analogie*]: é assim, por exemplo, que os últimos quartetos de Beethoven eclipsam qualquer visibilidade e o todo o reino da realidade empírica em geral. Diante do Deus supremo na sua efectiva revelação, o símbolo [*Symbol*] já não tem nenhum peso: aparece agora como uma injuriosa exterioridade.

Que não nos levem a mal se introduzimos nas nossas considerações, sob este mesmo ponto de vista, o extraordinário último andamento da *Nona Sinfonia* de Beethoven com a sua invencível magia, para dela falar de coração aberto. Quem me poderá retirar a convicção íntima de que o poema de Schiller “*À alegria*” é absolutamente incongruente com o júbilo ditirâmico desta música redentora, e que ele é até submergido por esse mar de fogo como uma pálida claridade lunar? E quem poderia, no fim de contas, discutir a afirmação de que um sentimento semelhante não encontra, quando escuta essa música, o grito da sua expressão senão porque a música nos privou de toda a capacidade para as

imagens e para as palavras, e porque já não esperamos quase nada do poema de Schiller? Toda a nobreza daquele impulso, e mesmo o carácter sublime dos versos de Schiller têm um efeito perturbador, inquietante, grosseiro e penoso ao lado da melodia popular da alegria na sua verdadeira inocência. O sentimento desta incongruência é mantido à distância pelo desdobramento cada vez mais amplo do coro e da massa orquestral. Que devemos nós reter, então, daquela monstruosa superstição estética [*jenem ungeheuerlichen aesthetischen Aberglauben*] segundo a qual Beethoven teria, neste quarto andamento da *Nona*, feito a confissão solene acerca dos limites da música absoluta e teria mesmo aberto as portas a uma nova arte, na qual a música poderia encenar a imagem e o conceito e seria, assim, acessível ao «espírito consciente»? E que nos diz o próprio Beethoven, introduzindo este coro por um recitativo: «Ah, meus amigos, não estes sons, entoemos de modo mais agradável e mais cheio de alegria!» Mais agradável e mais cheio de alegria! Para tal era necessário o som convincente da voz humana, era necessária a inocência da canção popular. Não foi à palavra, mas ao som «mais agradável», não foi ao conceito, mas às entoações mais intimamente carregadas de alegria que recorreu o mestre sublime, procurando com nostalgia dar à sua orquestra os acordes da alma mais vibrante. E como foi mal compreendido! Este andamento releva muito mais daquilo que Richard Wagner diz a respeito da grande *Missa Solemnis*, a que chama «uma pura obra sinfónica do mais autêntico espírito de Beethoven»: «As vozes cantadas são aqui tratadas exactamente como instrumentos humanos, segundo a designação que, muito justamente, Schopenhauer queria que lhes déssemos: nestas grandes composições religiosas, não apreendemos o texto sobre o qual elas são escritas de acordo com o seu significado conceptual, pelo contrário, o texto não serve, no espírito da obra de arte musical, senão como material para o canto vocal, e é apenas assim que ele não perturba a impressão que a música nos concede: ele não desperta de forma alguma representações racionais, mas, como o exige aliás o seu carácter religioso, contenta-se em tocar-nos através de bem conhecidas fórmulas simbólicas da fé [*symbolischer Glaubensformeln*].» De resto, não duvido que, se Beethoven tivesse escrito a décima sinfonia como tinha projectado fazer — e da qual ainda possuímos os esboços —, teria precisamente escrito a *décima* sinfonia.

Estabelecidos estes preâmbulos, aproximemo-nos agora do exame da ópera para poder passar depois à sua contra-imagem [*Gegenbild*] na tragédia grega. O que pudemos observar no último andamento da *Nona*, e portanto nos cumes da música moderna, a saber, que o conteúdo da palavra soçobra, sem ser escutado, no mar universal dos sons, não tem nada de único e de excepcional, mas constitui a norma universal e eterna da música vocal de todas as épocas, a única norma que corresponde à origem do poema lírico cantado. O homem atacado pela febre dionisiaca, tal como a massa popular no orgiasmo, não encontra ouvintes a quem teria algo a comunicar. Estes são, pelo contrário, pressupostos pelo contador épico e pelo artista apolíneo em geral. A essência da arte dionisiaca implica, antes, que ela não preste nenhuma atenção ao ouvinte: o servo de Dioniso, tal como disse acima, só é compreendido pelos seus semelhantes. Se imaginarmos, portanto, um ouvinte para estas explosões endémicas da febre dionisiaca, poderemos predizer-lhe o destino de Penteu, o indiscreto que foi surpreendido a escutar: será lacerado pelas Ménades. O poeta lírico canta «como canta o pássaro», sozinho, a partir da sua necessidade mais interior, e é forçado a calar-se quando chega o ouvinte com as suas exigências. Seria, portanto, absolutamente contra natural exigir ao poeta lírico

que também o texto do seu poema cantado fosse compreensível, e esta exigência seria contra natural porque ela seria uma exigência do ouvinte, que não tem de modo geral de manifestar nenhuma pretensão a propósito da efusão lírica. Perguntemo-nos, portanto, de uma vez por todas sinceramente, e com os poemas dos grandes líricos da Antiguidade na mão, se eles podem ter pensado em tornar inteligível à multidão que os rodeava e os escutava o mundo das suas imagens e dos seus pensamentos: responda-se a esta importante pergunta considerando Píndaro e o canto dos coros de Ésquilo. Estes turbilhões do pensamento de uma audácia e obscuridade extremas, este borbulhar de imagens de origens impetuosas e renovadas, este tom oracular do conjunto, que sem nos deixar desviar da música e da orquestra, tão amiúde somos incapazes de penetrar, mau grado a atenção mais viva — teria todo este mundo de milagres oferecido à multidão grega a transparência do vidro, e sido uma interpretação da música por imagens e conceitos? Fora com semelhantes mistérios do pensamento — tais como os que Píndaro encerra — que o maravilhoso poeta quisera tornar a música mais clara, música que era em si mesma de uma claridade penetrante? Não devemos aqui compreender aquilo que o poeta lírico é, a saber, um artista, que tem de dotar de significação a música através do simbolismo das imagens e dos afectos, mas não tem nada a comunicar ao ouvinte: e que esquece até, completamente enlevado, aqueles que estão ao seu lado e estendem, ávidos, os seus ouvidos. E tal como o poeta lírico canta o seu hino, também o povo canta o canto popular para si próprio, através de um ímpeto interior, sem se preocupar em saber se as palavras são inteligíveis para quem não participa no canto. Pensemos nas nossas próprias experiências nos domínios superiores da música artística: que compreendemos nós do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Händel, quando não participamos também nós no canto? Só para aquele que também canta existe uma poesia lírica, uma música vocal: o ouvinte permanece diante desta última como diante de uma música absoluta.

Agora, porém, de acordo com as mais claras provas, a ópera começa com esta exigência do ouvinte ter de compreender as palavras.

O quê? O ouvinte exige? É necessário compreender as palavras?”

Fragmento Póstumo 1881 11[162] (KSA 9, 503-504)

“Para que possa existir qualquer grau de consciência no mundo, é necessário que nasça um mundo irreal do erro: seres com a crença no que persiste, em indivíduos, etc. Só depois de ter nascido um contra-mundo [*Gegenwelt*] imaginário, oposto ao absoluto escoamento, pôde qualquer coisa ser reconhecida — sim, o erro fundamental sobre o qual repousam todas as coisas pode finalmente ser reconhecido (porque se podem pensar contrários) — porém, este erro só pode ser aniquilado se a vida o for também ao mesmo tempo: a verdade última sobre o fluxo de todas as coisas não suporta a incorporação, os nossos órgãos (para viver) são eles próprios organizados sobre esse erro. Assim nasce no sábio a contradição da vida e das decisões últimas que ela arrasta; o seu instinto para conhecer pressupõe a crença no erro e na vida no erro.

Viver é a condição do conhecer. Errar é a condição da vida, e na verdade errar ao nível mais profundo. Saber do erro não o suprime! Não há nada de amargo nisso!

Temos de amar e cuidar do erro, ele é o seio materno do conhecimento. A arte como o cuidado da ilusão — o nosso culto.

Amar e promover a vida por amor do conhecimento, amar e promover o erro por amor da vida. Dar um significado estético à existência, aumentar o nosso gosto nela, é a condição fundamental de toda a paixão pelo conhecimento.

Assim descobrimos aqui também uma noite e um dia como condições da nossa vida: querer conhecer e querer errar são fluxo e refluxo. Se um dos dois domina absolutamente, o homem perece; e também a capacidade.”

Fragmento Póstumo 1883 7[107] (KSA 10, 278-279)

“Conquistar — é a consequência natural de um poder excedente: é a mesma coisa do que a criação [*das Schaffen*] e a procriação [*Zeugen*], quer dizer, a incorporação da sua própria imagem numa matéria estranha. É por isso que o homem mais elevado tem de criar, ou seja, imprimir sobre os outros a sua *elevação*, seja enquanto professor, seja também enquanto artista. Pois o artista quer comunicar-se e, na verdade, comunicar o seu gosto: um artista para si próprio é uma contradição. Passa-se o mesmo com os filósofos: eles querem tornar o seu gosto dominante no mundo — é por isso que ensinam e é para isso que escrevem. Onde quer que esteja presente um poder excedente, este quer conquistar: a este impulso chama-se frequentemente amor, amor por aquilo sobre o qual se gostaria de se estender o instinto conquistador. — O vaidoso quer agradar, quer ser segundo o gosto do outro: nisso mostra a sua falta de força criadora — ele é «vazio». Aquele que não é verdadeiro o hipócrita têm medo do gosto de outro, também o perspicaz, cauteloso: uma falta de força excedente é aqui o pressuposto. Em contrapartida o irreflectido impertinente teimoso despreocupado franco precipitado imprudente sentem-se à vontade ao pé da falta de força que torna a tensão demasiado grande e precipita rapidamente os actos — contra a utilidade. Daqui também se esclarece por que razão a reputação da deferência perspicaz não é boa entre os poderosos: é um sinal de falta de força ser perspicaz. Por outro lado, em certas circunstâncias, a acção insensata é nobre: e daí também talvez o louvor do altruísmo: o altruísta, isto é, aquele que não age de modo perspicaz e prudente, mas como alguém que transborda — que lhe fica disso, aonde? O calculista é desprezado: mas aquele que calcula para toda a comunidade, é tanto mais admirado. Pois aceita-se que não é de modo supérfluo que se é perspicaz: pensar vale como algo difícil.

Assim nasce o louvor da sabedoria: como louvor daquele que pensa muito bem e com facilidade, calcula, pondera, e não por mor do que é útil, mas por amor pela comunidade, pela eternização dos seus pensamentos e instituições. É algo raro!”

Fragmento Póstumo 1883/1884 24[14] (KSA 10, 650-651)

“A uma multiplicidade de forças ligadas através de um processo comum de nutrição, chamamos nós «vida». A este processo de nutrição pertence, enquanto meio da sua possibilidade,

aquilo a que chamamos sentimentos, representações, pensamentos, ie, 1) uma resistência contra todas as outras forças 2) uma disposição das mesmas através de formas e ritmos 3) uma apreciação em relação à incorporação ou separação.

1. O homem é um criador de formas. O homem acredita no «ser» e nas coisas porque ele é um criador de formas e ritmos.

As figuras e formas que vemos e nas quais acreditamos possuir as coisas não são todas existentes. Nós simplificamo-nos e ligamos qualquer «impressão» através de figuras que criamos.

Quem fechar os seus olhos descobre que um instinto configurador de formas se exerce continuamente, e que inúmeras coisas são por ele procuradas às quais não corresponde nenhuma realidade.

2. O homem é um criador de ritmos. Ele põe tudo o que acontece nesses ritmos, é uma forma de dominar as «impressões».

3. O homem é uma força de resistência: em relação a todas as outras forças

O seu meio de se alimentar e de se apropriar das coisas é trazê-las para «formas» e ritmos: a compreensão é primeiro apenas criação das «coisas». O conhecimento como meio de nutrição.”

Fragmento Póstumo 1885/1886 2[33] (KSA 12, 79-80)

“Existe um mal entendido acerca da alegria (*Heiterkeit*) que é impossível de dissipar: mas aquele que nela participa pode justamente sentir-se satisfeito. — Nós que nos refugiamos na felicidade [*zum Glücke flüchten*] —: nós que temos necessidade de todos os aspectos do Sul e de uma plenitude solar desenfreada, e que nos sentamos à beira da estrada, onde a vida passa com grande estrépito, como um cortejo de máscaras bêbadas — como uma coisa que nos faz perder a cabeça [*etwas das von Sinnen bringt*] —, nós que desejamos precisamente da felicidade [*Glücke*] que nos faça perder a cabeça: não parece que possuímos um saber que tememos? Com o qual não queremos ficar sós? Um saber cuja pressão nos faz tremer, cujo sussurro nos torna pálidos? Esta aversão pelos tristes espectáculos, estes ouvidos duros e fechados a todo o sofrimento, esta superficialidade valente e trocista, este epicurismo arbitrário do coração que não quer nada quente ou total e que adora a máscara como sua última divindade e sua redentora: esta zombaria para com os melancólicos do gosto, nos quais adivinhamos sempre uma falta de profundidade — não é tudo isso uma paixão? Parece que nos sabemos demasiado fáceis de quebrar, e talvez até já quebrados e incuráveis; parece que tememos esta mão da vida que nos tem de quebrar, e que encontramos refúgio na aparência, na falsidade, na superfície e no embuste colorido; parece que somos alegres [*heiter*] porque somos tremendamente tristes. Nós somos sérios, conhecemos o abismo: por isso nos defendemos de tudo o que é sério.

— — — rimos à parte sobre os melancólicos do gosto — ah, invejamo-los porque os ridicularizamos! — porque não somos suficientemente felizes [*glücklich*] para nos podermos conceder a sua doce tristeza. Temos de fugir até da sombra da tristeza: o nosso inferno e as nossas trevas estão sempre demasiado perto de nós. Dispomos de um saber que tememos, com o qual não queremos ficar

sós; temos uma crença cuja pressão nos faz tremer, cujo sussurro nos torna pálidos — os incrédulos parecem-nos bem-aventurados [*selig*]. Desviamo-nos dos espetáculos tristes, fechamos os ouvidos ao sofrimento; a compaixão quebrar-nos-ia imediatamente, se não nos soubéssemos endurecer. Fica valentemente ao nosso lado, leveza trocista [*spöttischer Leichtsinn*]: refresca-nos, vento, tu que corres sobre os glaciares: já não queremos receber mais nada no nosso coração, queremos orar à máscara.

Há qualquer coisa em nós que se quebra com facilidade: tememos as mãos infantis, prontas a quebrar? tiramos o acaso do caminho e salvamo-nos — — —”

Fragmento Póstumo 1885 38[12] (KSA 11, 610-611)

“E sabeis o que é «o mundo» para mim? Posso mostrá-lo no meu espelho? Este mundo: um monstro de força, sem princípio, sem fim, uma quantidade fixa, brônzea, de força, que não aumenta nem diminui, que não se gasta mas se transforma, de uma grandeza invariável enquanto todo, uma economia sem gastos nem perdas, mas também sem aumentos nem acrescentos, encerrado no «Nada» como suas fronteiras, nada misturado, desperdiçado, nada infinitamente extenso, mas força determinada num espaço determinado, e não num espaço que fosse «vazio», antes força em geral, jogo de forças e ondas de força simultaneamente uma e «muitas», acumulando-se aqui e simultaneamente reduzindo-se ali, um mar de forças em si mesmas tempestuosas e torrenciais, metamorfoseando-se eternamente, eternamente correndo, com tremendos anos de retorno, com uma maré vazia e uma maré cheia das suas formas impelindo-se das mais simples para as mais complexas, a partir do mais silencioso, imóvel, frio, até ao mais ardente, selvagem, auto-contraditório, e depois novamente regressando da plenitude para a simplicidade, do jogo da contradição para o prazer no uníssono, afirmando-se a si mesmo ainda nesta igualdade das suas órbitas e anos, abençoando-se a si mesmo como aquilo que tem de regressar eternamente, como um devir que não conhece saciedade, fastio, cansaço —: eis o meu universo *dionisiaco* do eterno criar-se a si mesmo, do eterno destruir-se a si mesmo, este mundo misterioso das volúpias duplas, eis o meu para além do bem e do mal, sem finalidade, a menos que exista uma finalidade na felicidade de ter cumprido o ciclo, sem vontade, a menos que um anel tenha a boa vontade de rodar eternamente sobre si próprio — quereis um *nome* para este universo? Uma *solução* para todos estes enigmas? Uma *luz* mesmo para vós, os mais secretos, os mais fortes, os mais intrépidos, os mais nocturnos? — *Este mundo é a vontade de poder* — e nada para além disso! E vós próprios, vós sois também esta vontade de poder — e nada para além disso!”

Fragmento Póstumo 1885 39[16] (KSA 11, 626)

“Quando se faz aquela pergunta presunçosa e louca de saber se no mundo é o prazer ou o desprazer que domina, está-se cheio de diletantismo filosófico: deveríamos deixar tais problemas aos poetas nostálgicos e às mulherzinhas insatisfeitas. É possível que numa estrela próxima reinem já tanta felicidade e alegria que isso compensaria dez vezes mais “todos os lamentos da humanidade: que sabemos nós acerca disso! E, por outro lado, queremos nós verdadeiramente não ser senão os herdeiros da profundidade e do refinamento cristãos para não condenar o sofrimento enquanto tal: aquele que já

não sabe utilizá-lo numa perspectiva moral para a “salvação da alma” deveria ao menos preservar o seu valor estético — seja ele artista ou procure ele explicar o sentido das coisas. Se excluirmos a dor, o mundo torna-se inestético sob todos os pontos de vista: e o prazer não é talvez senão uma forma do sofrimento, o seu modo rítmico.

O que eu quis dizer foi: o sofrimento é sem dúvida uma parte essencial de toda a existência.”

FP 1887/1888 9[97] (KSA 12, 389-391)

“Não conseguimos afirmar e negar uma mesma coisa: eis um princípio subjectivo no qual não se exprime nenhuma «necessidade», mas apenas uma incapacidade.

Se, de acordo com Aristóteles, o princípio de contradição é o mais certo de todos os princípios, se ele é o último e mais profundo princípio ao qual reenviam todas as demonstrações e se nele reside o princípio de todos os outros axiomas, então devíamos examinar com tanto mais rigor tudo aquilo que ele pressupõe, no fundo, de afirmações prévias. Ou afirmamos através dele qualquer coisa que diz respeito ao real, ao ente, como se já tivéssemos disso uma noção adquirida — o que significaria que os predicados contraditórios não poderiam ser atribuídos ao ente —, ou então significa este princípio que não devemos atribuir semelhantes predicados ao ente, e neste caso a lógica seria um imperativo, não para o conhecimento do verdadeiro, mas para determinar um mundo a que devemos chamar verdadeiro.

Em resumo, a questão permanece em aberto: são os axiomas lógicos adequados ao real ou são eles critérios e meios próprios para criarmos previamente o real – o conceito de realidade?... Para poder afirmar o primeiro ponto, seria necessário conhecer desde logo o ente, como dissemos; o que não é de todo o caso. Assim este princípio contém, não um critério de verdade, mas um imperativo quanto ao que deve valer como verdadeiro.

Admitindo que não existia um “A” idêntico a si mesmo, tal como o pressupõe qualquer proposição da lógica (e também das matemáticas), o “A” seria já uma aparência, a lógica não possuiria assim como pressuposto senão um mundo aparente. De facto, acreditamos nesta proposição sob a impressão da empiria infinita, que parece confirmá-la continuamente. A «coisa» — eis o substracto propriamente dito de “A”: a nossa crença nas coisas é o pressuposto da nossa crença na lógica. O “A” da lógica é, tal como o átomo, uma construção posterior da «coisa»... Enquanto não compreendermos isto e fizermos da lógica um critério do ser verdadeiro, estamos já a colocar todas estas hipóteses, substância, predicado, objecto, sujeito, acção, etc., como realidades: quer dizer, a conceber um mundo metafísico, quer dizer, um «mundo verdadeiro» (— ora, este é uma vez mais o mundo aparente...)

Os actos de pensamento mais originários, a afirmação e a negação, o tomar-por-verdadeiro e o não-tomar-por-verdadeiro, na medida em que pressupõem não apenas um hábito, mas um direito de tomar como verdadeiro ou como não verdadeiro de um modo geral, são previamente dominados por uma crença, a saber, a de que para nós existe um conhecimento, que o acto de julgar pode realmente tocar a verdade: em suma, a lógica não duvida que pode enunciar qualquer coisa de verdadeiro-em-si (nomeadamente, que lhe possam ser atribuídos predicados não contraditórios)

Aqui reina o grosseiro preconceito sensualista segundo o qual as sensações nos ensinam verdades acerca das coisas, — eu não posso dizer simultaneamente de uma única e mesma coisa que ela é dura e que ela é mole (a prova instintiva «eu não posso ter simultaneamente duas sensações contraditórias» — absolutamente grosseira e falsa). O interdito conceptual de contradição procede da crença de que nós podemos formar conceitos, de que um conceito não apenas define o que há de verdadeiro numa coisa, mas a alcança... De facto, a lógica (tal como a geometria e a aritmética) só é válida para as verdades fictícias que nós criámos. A lógica é a tentativa de compreender o mundo real segundo um esquema do ser criado por nós próprios, para o tornar para nós mais exacto, formulável, calculável...”

Fragmento Póstumo 1888 14[119] (KSA 13, 296-299)

“Contra-movimento [*Gegenbewegung*]

a arte

Toda a arte actua como sugestão sobre os músculos e os sentidos que estão originariamente activos no homem ingenuamente artístico: ela fala sempre apenas para artistas, — fala a essa espécie de subtil excitabilidade do corpo. O conceito de «leigo» é um engano. O surdo não é uma espécie daqueles que ouvem bem.

Toda a arte exerce uma acção tónica, aumenta a força, inflama o prazer (quer dizer, o sentimento da força), estimula as mais subtis recordações da embriaguez, — existe uma memória própria que desce a estes estados: um mundo distante e flutuante de sensações regressa aqui...

O feio, quer dizer, o contrário da arte, aquilo que está excluído da arte, o seu Não — cada vez que o declínio, o empobrecimento da vida, a impotência, a dissolução, a putrefacção se anunciam ao longe, o homem estético reage com o seu Não

O feio exerce uma acção depressiva, ele é a expressão de uma depressão. Ele tira força, empobrece, pressiona...

O feio sugere coisas feias; pelas variações do nosso estado de saúde podemos verificar o modo tão diferente como o sentir-se mal intensifica também a capacidade de imaginar o feio. A escolha de coisas, interesses, questões muda: há no que é lógico um dos estados que tem as mais estreitas afinidades com o feio — peso, torpor... De um ponto de vista mecânico, falta aí o centro de gravidade: o feio coxeia, o feio tropeça: — contrário de uma divina leveza de bailarino...

O estado estético possui uma sobreabundância de meios de comunicação e ao mesmo tempo uma extrema receptividade aos estímulos e sinais. Ele é o ponto mais elevado da comunicabilidade e da transmissibilidade [*Übertragbarkeit*] entre seres vivos, — ele é a fonte das línguas.

as línguas têm aqui a sua proveniência: a linguagem dos sons, bem como a linguagem dos gestos e dos olhares. O fenómeno mais completo é sempre o princípio: os nossos poderes de homens

civilizados são subtracções de poderes mais plenos. Mas ainda hoje ouvimos com os músculos, até lemos com os músculos.

Na base de toda a arte madura há uma abundância de convenção: na medida em que ela é linguagem. A convenção é a condição da grande arte, não o seu impedimento...

Qualquer elevação da vida intensifica a força de comunicação e simultaneamente a força de compreensão do homem. O viver dentro de outras almas [*das Sich-hineinleben*] não é originariamente nada de moral, mas uma excitabilidade fisiológica da sugestão: a «simpatia» ou aquilo a que chamamos «altruísmo» são meras configurações desta relação psicomotora que calculamos através espiritualidade (*induction psychomotrice*, afirma Ch. Féré) Nunca comunicamos pensamentos, comunicamos movimentos, sinais mímicos, que são por nós novamente lidos como pensamentos...

Apresento aqui como sinais de uma vida plena e florescente uma série de estados psicológicos, que temos hoje o hábito de julgar hoje como doentios. Pois entretanto desaprendemos de falar de uma oposição entre o doente e o saudável: trata-se de graus, — neste caso, a minha convicção é a de que aquilo a que chamamos hoje «são» representa um nível inferior daquilo que, em condições mais favoráveis, seria saudável... que nós somos relativamente doentes... O artista pertence a uma raça ainda mais forte. O que para nós é já prejudicial, aquilo que seria para nós doentio, é nele natureza — — —

a sobreabundância de seiva e forças pode trazer consigo tantos sintomas de alienação parcial, alucinações dos sentidos, refinamentos da sugestão, como um empobrecimento de vida... A excitação é outra, o efeito permanece o mesmo...

Sobretudo, o efeito posterior não é o mesmo; o abatimento extremo de todas as naturezas mórbidas depois das suas excentricidades nervosas não tem nada em comum com os estados do artista: ele não tem de expiar o seu bom tempo...

É suficientemente rico para isso: pode esbanjar sem se tornar pobre...

Tal como poderíamos hoje julgar o «gênio» como uma forma de neurose, podíamos igualmente julgar a força de sugestão artística — e os nossos «artistas» [*Artisten*] têm, na verdade, demasiadas afinidades com a mulherzinha histérica!!! Mas isso fala contra «hoje», e não contra os «artistas» [*Künstler*]...

Objectar-nos-ão que é precisamente o empobrecimento da máquina que torna possível a força extravagante de compreensão para além de qualquer sugestão: testemunhas disso são as nossas mulherzinhas histéricas, «os nossos exploradores do além».

Inspiração: descrição.

Os estados anti-artísticos: a objectividade, o espelhamento, a vontade suspensa...

o escandaloso equívoco de Schopenhauer, que entende a arte como uma ponte para a negação da vida...

Os estados anti-artísticos: os que empobrecem, subtraem, renunciam, aqueles sob cujo olhar a vida sofre... o Cristo...

Problema da arte trágica.

Os românticos: uma questão equívoca, como tudo o que é moderno.

O actor”

Fragmento Póstumo 1888 14[120] (KSA 13, 299-300)

“Amor

Querem a prova mais espantosa de quão longe vai esta força transfiguradora da embriaguez? O «amor» é a prova, aquilo a que se chama amor em todas as línguas e silêncios do mundo. A embriaguez lida aqui com a realidade de tal modo, que na consciência do amante a causa extingue-se e outra coisa parece encontrar-se no seu lugar – uma vibração e o brilho de todos os espelhos mágicos de Circe... Aqui homem e animal não se distinguem; ainda menos espírito, bondade, integridade... É-se subtilmente enganado, se se é subtil, é-se grosseiramente enganado, se se é grosseiro: mas o amor, e até o amor por Deus, o amor santo das «almas salvas», permanece único nas suas raízes: como uma febre que tem razões para se transfigurar, uma embriaguez que faz bem em mentir acerca de si... E em todo o caso mente-se bem quando se ama, a si e acerca de si: parece estar-se transfigurado, mais forte, mais rico, mais perfeito, é-se mais perfeito... Encontramos aqui a arte como função orgânica, encontramos-la colocada no mais angélico instinto da vida: encontramos-la como o maior estimulante da vida, — arte, portanto, sublimemente conforme a fins, também onde mente... Mas enganar-nos-íamos se ficássemos pela sua força para mentir: ela faz mais do que simplesmente imaginar, ela desloca os valores. E não desloca apenas o sentimento dos valores... O amante é mais valioso, é mais forte. Nos animais este estado traz novos materiais, pigmentos, cores e formas: sobretudo novos movimentos, novos ritmos, novos cantos e seduções. Entre os humanos não é diferente. A sua economia geral fica mais rica do que nunca, mais poderosa e total do que naqueles que não amam. O amante torna-se esbanjador: é suficientemente rico para isso. Agora atreve-se, torna-se aventureiro, torna-se um asno de generosidade e inocência; acredita novamente em Deus, acredita na virtude porque acredita no amor: e por outro lado, crescem asas e novas capacidades a este feliz idiota e até a porta para a arte se abre para ele. Se subtrairmos ao som e às palavras do lirismo as sugestões desta febre intestinal, o que restará da lírica e

da música?...Talvez *l'art pour l'art*: o coaxar virtuoso de sapos que tremem e desesperam no seu pântano... Tudo o resto foi criado pelo amor...”

Fragmento Póstumo 1888 14[170] (KSA 13, 356-357)

“ Os contra-movimentos [*Dim Gegenbewegungen*]: a arte.

São os estados de excepção que condicionam o artista: todos aqueles que são profundamente afins de fenómenos de doença: de modo que não parece possível ser artista e não ser doente.

Os estados fisiológicos que no artista são cultivados também na «pessoa» e que em si são, num ou noutro grau, inerentes aos seres humanos:

1. a embriaguez: o sentimento acrescido de poder; a íntima necessidade de fazer das coisas o reflexo da sua própria plenitude e da sua própria perfeição —

2. a extrema acuidade [*Schärfe*] de certos sentidos: de modo que eles compreendem — e criam — toda uma linguagem simbólica diferente... — o mesmo fenómeno que parece estar ligado a muitas doenças nervosas —, a extrema mobilidade, que se transforma numa extrema expansividade; o desejo de falar que possui tudo aquilo que sabe comunicar por sinais... uma necessidade de se libertar de si próprio, por assim dizer, por sinais e gestos: uma capacidade para falar de si através de cem meios de expressão... um estado explosivo — é, em primeiro lugar, necessário conceber este estado como um constrangimento e um impulso para libertar a exuberância da tensão interna através de toda a actividade muscular e motora: depois, como coordenação involuntária deste movimento com processos internos (imagens, pensamentos, desejos) — como uma espécie de automatismo de todo o sistema muscular sob o impulso de fortes estímulos agindo a partir do interior — uma incapacidade de impedir a reacção; o aparelho de inibição está como que suspenso. Todos os movimentos internos (sentimentos, pensamentos, emoções) são acompanhados de mudanças vasculares e, por conseguinte, por modificações da cor da tez, da temperatura, das secreções; a força sugestiva da música, a sua «*suggestion mentale*»;

3. o ter de imitar: uma extrema irritabilidade na qual um dado modelo se comunica de modo contagioso — um estado é adivinhado e apresentado por meio de sinais... Uma imagem, surgindo interiormente, age já como um movimento dos membros... uma certa suspensão da vontade ... (Schopenhauer!!!!)

Uma forma de ser surdo, de ser cego para tudo o que é exterior — o domínio das solicitações admitidas é severamente limitado —

Eis o que distingue o artista do leigo (daquele que apenas é receptivo à arte [*dem künstlerisch-Empfänglichen*]): este último possui o seu ponto supremo de estimulação no receber [*im Aufnehmen*]; o primeiro, no dar [*im Geben*] — a ponto de um antagonismo entre estas duas disposições ser, não apenas natural, mas desejável. Cada um destes estados possui uma óptica inversa, — exigir do artista

que se se exercite na óptica do ouvinte (do crítico —) é desejar que ele se empobreça a si e à sua força específica... Aqui passa-se o mesmo do que na diferença dos sexos: não se deve exigir do artista que dá que ele se torne mulher, que ele «receba» [*«empfängt»*]...

A nossa estética foi até agora uma estética feminina, na medida em que só aqueles que são receptivos à arte formularam as suas experiências quanto ao «o que é que é belo?» Em toda a filosofia o artista esteve, até agora, ausente... Trata-se, como o mostra o que precede, de um erro inevitável: pois o artista que se pusesse a compreender-se [*begreifen*], apenas se equivocaria [*vergreifen*] — ele não tem de olhar para trás, ele não tem de olhar de todo, apenas tem de dar — Honra um artista o facto de ser incapaz de criticar... de outro modo, será apenas um meio-artista, um «moderno»...”